МАСТАЦТВА

6 /2016
ЧЭРВЕНЬ

- СЁННЯ ЯНЫ ІГРАЮЦЬ ДЖАЗ. А ЗАЎТРА?
- ЦУДОЎНАЕ ЖЫЦЦЁ ВАЛЯНЦІНА ГУБАРАВА
- ВАЛЕРЫЙ ВЯДРЭНКА І САКРЭТЫ ФОТАПЛАСТЫКІ



Францішка Брыгадзіна. ***Tim Burton*****. Дрэва. 2016.**

Францішка Брыгадзіна зладзіла сваю персанальную выставу «Kingdom» у галерэі «A&V» з новых твораў, зробленых адмыслова для гэтай прасторы. «Tim Burton» — адна з прац, дзе аўтарка — як і яе герой — надае старым рэчам (у дадзеным выпадку — раме з Нацыянальнага мастацкага музея) цалкам новы сэнс. Мастацтва — гэта захапляльная гульня, вынік якой непрадказальны.



На першай старонцы вокладкі: Ганна Зарубіна. Падмурак №1. Крышталь, гута, паліроўка, алмазная грань. 2013.

«МАСТАЦТВА» № 6 (399).
ЧЭРВЕНЬ, 2016.

Заснавальнік часопіса — Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь.
Выдаецца са студзеня 1983 года.
Рэгістрацыйнае пасведчанне № 638 выдадзена Міністэрствам інфармацыі Рэспублікі Беларусь.
Спецыялізацыя (тэматыка) — грамадска-палітычная, літаратурна-мастацкая.

Галоўны рэдактар
АЛЕНА АНДРЭЕЎНА КАВАЛЕНКА

Выдавец — Рэдакцыйна-выдавецкая ўстанова «КУЛЬТУРА І МАСТАЦТВА».

Адрас выдавецтва і рэдакцыі:
220013, г. Мінск,
праспект Незалежнасці, 77,
пакоі 16-28, 94-98, 4 паверх.
Тэлефон 292-99-12, тэлефон/факс 334-57-35 (бухгалтэрыя).
www.kimpress.by/mastactva.
E-mail: art_mag@tut.by

2 • Год культуры
3 • Каардынаты
7 • Інструкцыя па выжыванні ад Наталлі Гарачай

Харэаграфія

Агляды, рэцэнзіі
8 • Святлана Уланоўская ДАСЛЕДАВАННЕ РУХУ
Аўтарскі вечар Сяргея Мікеля «Анатомія танца»
9 • Таццяна Мушынская І «ПАЧАТАК», І ПРАЦЯГ
Праекты Беларускай харэаграфічнай гімназіі-каледжа

Музыка

Агляды, рэцэнзіі
10 • Дзяніс Марціновіч ВІРТУАЛЬНЫ ФІЛЬМ ПРА АПЕРЭТУ
«Баль у “Савоі”» ў Музычным тэатры
12 • Дзмітрый Падбярэзскі «JAZZ-TIME»: ГАДЗІННІК ПУШЧАНЫ
VI конкурс дзіцячай эстраднай і джазавай музыкі ў Салігорску
Тэма: Кампазітары Аркадзь (Аарон) Гураў і Віктар Капыцько
14 • Аляксандра Шэмберава ДВАЙНЫ ПАРТРЭТ У РЭТРАСПЕКЦЫІ
Тэма: Аркестру «Лілея» — 50 гадоў
16 • Марына Мдывані МІСІЯНЕР ЦЫМБАЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ

Тэатр

Тэма: IX Міжнародны фестываль тэатраў лялек
18 • Жана Лашкевіч ШЧОДРАЕ ДРЭВА ТЭАТРА
23 • Жана Лашкевіч ПАДНЯЦЦА ДА ПРАЎДЫ СВЯТОЙ
25 • Валянцін Пепаляеў ЯК ВАВЁРКІ Ў КОЛЕ
26 • Кацярына Яроміна ШЧАСЦЕ ЧЫРВОНАЙ ЕВЫ
27 • Аляксей Замскі МІЖ АЎТАРАМ І МАТЭРЫЯЛАМ
Тэма: Праектны тэатр
28 • Крысціна Смольская ТЭРЫТОРЫЯ МАСТАЦКАЙ СВАБОДЫ

Візуальныя мастацтвы

Агляды, рэцэнзіі
30 • Алеся Белявец ТАМУ ШТО… АБ’ЕКТ
Усебеларускі арт-фэст у Палацы мастацтва
32 • Павел Вайніцкі СКУЛЬПТУРА ПАСЛЯ ТРАДЫЦЫІ
«Плюха»: куратарскі стэйтмент
34 • Вольга Рыбчынская ПРАЕКТ «ФІНСКАЯ ФАТАГРАФІЯ»
Выстава Юсі Аалта ў Нацыянальным цэнтры сучасных мастацтваў
36 • Пётра Васілеўскі СЯМЕЙНЫ АЛЬБОМ З ДОМА ПАД ЗНОС
«Жыццё цудоўнае» Валянціна Губарава ў Нацыянальным цэнтры сучасных мастацтваў
37 • Таццяна Бембель АД НЕВЯДОМАГА ДА НЕБЫВАЛАГА
«Смага колеру» Вячаслава Кліменкі ў галерэі «TUT.BY»
Майстар-клас
38 • Любоў Гаўрылюк СТАН СІЛАС. ПРАВА СМЯЯЦЦА
39 • Таццяна Бембель ВАЛЕРЫЙ ВЯДРЭНКА. ФОТАПЛАСТЫКА — ДЛЯ ТЫХ, КАМУ ВАЖНЫЯ СЭНСЫ
Тэма: Паганскі абрад. Рэінтэрпрэтацыя
42 • Любоў Гаўрылюк ЭТНАКУЛЬТУРНЫ ДОСВЕД МАРЫНЫ БАЦЮКОВАЙ
44 • Юрый Выдронак ЗАГАДКА МАГІЧНАЙ «СТРАЛЫ»
Культурны пласт
46 • Ігар Ганчарук У ЗЯМНЫХ ВОБРАЗАХ
Італьянскія гравюры XIX стагоддзя з гродзенскай калекцыі

Калекцыя

48 • Таццяна Літвінава ЗБОР БАТАЛЬНАГА ЖЫВАПІСУ XIX СТАГОДДЗЯ МУЗЕЯ ГОМЕЛЬСКАГА ПАЛАЦАВА-ПАРКАВАГА АНСАМБЛЯ

Аўтарскія рукапісы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца. Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі. Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў. Падпісана ў друк 21.06.2016. Фармат 60х90 1/8. Папера мелаваная. Друк афсетны. Гарнітура «PT SANS». Ум. друк. арк. 6,0. Ум.-выд. арк. 10,1. Тыраж 1003. Заказ 1475.
Дзяржаўнае прадпрыемства «Выдавецтва “Беларускі дом друку”».
220013, г. Мінск, праспект Незалежнасці, 79. ЛП № 02330/106 ад 30.04.2004.

ГОД КУЛЬТУРЫ 2016



ГЭТАЕ ТОНКАЕ АДЧУВАННЕ ЧАСУ

Антон Сідарэнка, М-аглядальнік

У размовах кшталту «кіно ўжо не тое» даўно няма нічога незвычайнага. Гэтая фраза нязменна ўзнікае як у гутарках радавых гледачоў, якія заспелі эпоху «да серыялаў», так і ў фестывальных водгуках салідных крытыкаў. Пра водгукі на нацыянальны кінематограф наогул казаць няма чаго — на фоне цяперашняга мастацкага ўзроўню айчыннага ігравога кіно нават вельмі сціплыя поспехі савецкай эпохі безапеляцыйна абвешчаныя «залатымі часамі». Што тычыцца шматмільённых збораў і перапоўненых залаў на галівудскіх блокбастарах — здаецца, да традыцыйнага разумення кінамастацтва яны маюць такія ж адносіны, як забягалаўкі з фастфудам да рэстаранаў высокай кухні. Але і тое, што цяпер праходзіць у раздзел артхаўза, вельмі складана параўноўваць з дасягненнямі папярэднікаў.

Свежы прыклад.

У чэрвені ў сталіцы са значным поспехам прайшоў фільм італьянскага рэжысёра Лукі Гуаданьіна «Вялікі ўсплёск», вольны пераказ знакамітага «Басейна» Жака Дэрэ 1969 года. Пры ўсім непадабенстве часоў і мэтаў, якія стаялі перад стваральнікамі карцін, параўнанне не на карысць новай версіі. «Вялікаму ўсплёску» не хапіла энергетыкі, атмасферы, адчування гарачыні летніх імгненняў, што так імкнуўся перадаць малады італьянскі рэжысёр і што было ў рэжысёра французскага. І казаць, маўляў, Гуаданьіна саступіў у майстэрстве Дэрэ, не выпадае. З пункту гледжання валодання тэхнікай рэжысуры, абодва фільмы роўныя. І Тыльда Суінтан з Ральфам Файнсам у акцёрскім плане ў дадзеным выпадку будуць не менш цікавыя за Ромі Шнайдэр і Алена Дэлона.

Але чаму ад кадраў старога «Басейна» адарвацца немагчыма, а сустрэты сучасным гледачом на ўра «Вялікі ўсплёск» забудзецца праз некалькі тыдняў? Думаецца, розніца менавіта ў адчуванні часу і эпохі, якое ёсць у стужцы Дэрэ і якое практычна адсутнічае ў карціне Гуаданьіна. І адбылося гэта, здаецца, без жадання абодвух пастаноўшчыкаў.

Калі прытрымлівацца агульнапрынятага вызначэння кінамастацтва ад Андрэя Таркоўскага, кіно — гэта «адлюстраваны час», кожная эпоха ў той ці іншай форме знаходзіць сваё ўвасабленне на экране. Прычым самымі вызначальнымі становяцца ігравыя стужкі. Менавіта яны нават лепш за дакументальныя перадаюць эмацыйны адбітак моманту, адчуванне, што лунае ў паветры, атмасферную невымоўнасць. Прыклад, па які далёка хадзіць не трэба: чаму старое кіно, хай сабе пазбаўленае ўвагі на час уласна выхаду, праз гады глядзіцца з такой цікавасцю і ўжо неаслабнай увагай? Няўжо толькі праз так званую настальгію?

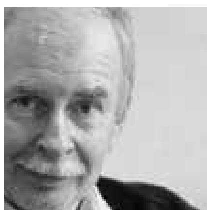
Упэўнены: сучаснае кіно, няхай нават самае цікавае, вельмі рэдка перадае адчуванне нашага часу. Мабыць, наступныя пакаленні будуць чэрпаць яго з нейкіх іншых крыніц. Справа ў тым, што кінематограф, пры ўсёй сваёй тэхнічнай дасканаласці, амаль перастаў быць актуальным як медыя. Выключэнне — неігравыя стужкі, тая самая дакументалістыка, якая доўгія гады не магла параўнацца з ігравымі ў пачуццёва-энергетычным плане. Нездарма на дакументальныя карціны ў арт-кінатэатры вядучых сусветных сталіц вышнуроўваюцца цяпер гіганцкія чэргі.

Для Беларусі дакументалістыка на сёння і ёсць сінонім кіно. Менавіта неігравы кінематограф з развіццём тэхнікі за апошнія гады максімальна наблізіўся да рэальнасці і здымае самы дакладны «злепак» нашага часу. Такі, як, напрыклад, у новай карціне Андрэя Куцілы «25». У ёй ідзе гаворка пра пакаленне аднагодкаў незалежнасці нашай краіны. Аўтар выкарыстоўвае добра адпрацаваны на папярэдніх стужках метад назірання, не ўлазячы ў ход падзей перад аб'ектывам. Мы сочым за пяццю маладымі беларусамі, іх паўсядзённым жыццём, але замест пэўных сюжэтаў атрымліваем толькі агульныя рысы. Канкрэтныя чалавечыя драмы, якія, цалкам верагодна, вымагаюць больш падрабязнага разгляду, адступілі перад драмай самога часу. Дакладней, панурага адчування яго адсутнасці, ад чаго кожны з нас ратуецца адзіна правільным і прымальным у канкрэтным выпадку спосабам.



Падаецца, у самога Андрэя Куцілы атрымоўваецца даваць рады з нашай эпохай, фіксуючы яе на сваю лічбавую камеру. Хоць, вядома, прэтэндаваць на абсалютна дакладнае адлюстраванне нашай ці якой-небудзь іншай эпохі ніводны аўтар і ніводны фільм, ігравы або дакументальны, не можа. І застаецца толькі паспачуваць нашым нашчадкам: у спадчыну ад бягучага кінадзесяцігоддзя ім дастануцца ў асноўным малазразумелыя тэлесерыялы, па якіх нават матэрыяльны асяродак толкам не адродзіш. Што казаць пра такі тонкі момант, як адчуванне часу.

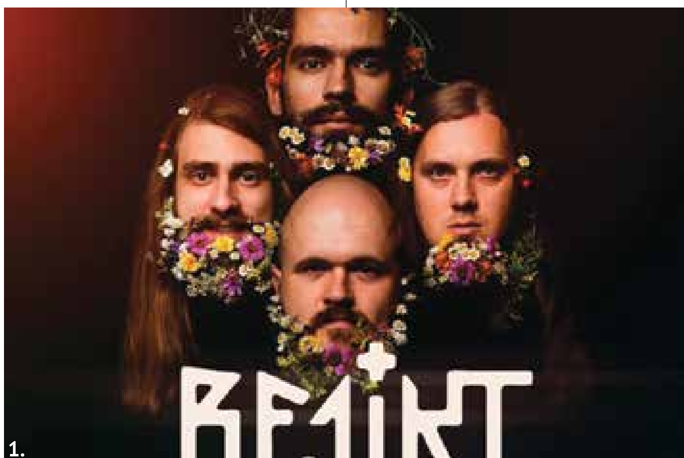
«25». Кадр з фільма. Рэжысёр Андрэй Куціла. 2016.



АСАБІСТЫ КАБІНЕТ
Дзмітрый Падбярэзскага

Лепшыя сярод сваіх

Сярод некалькіх музычных прэмій у Беларусі «Rock Profi» адзіная, дзе пераможцы вызначаюцца шляхам галасавання саміх музыкаў, якія працуюць у галіне рок-музыкі. Ведаючы часам аж завысокія самаацэнкі і асабістыя амбіцыі выканаўцаў, іх скептыцызм да наробку іншых, можна было чакаць, што першая цырымонія, якая адбылася ў 2013-м, зробіцца і апошняй. Ажно не: сёлета арганізатары прэміі ў чацвёрты раз падвялі вынікі галасавання, апытаныя былі больш за 60 прадстаўнікоў рок-гуртоў і сольныя выканаўцы. Яны праслухалі 45 выдадзеных цягам года альбомаў і 92 песні. І ўпершыню дзве галоўныя ўзнагароды ў намінацыях «Лепшы альбом» і «Артыст года» атрымаў адзін калектыў — гурт «Re1ikt» дзякуючы альбому «Лекавыя травы». Сярод лепшых дэбютантаў перамагла каманда «Super Besse», лепшым гукарэжысёрам удзельнікі апытання назвалі Аляксандра Геліха за запіс альбома «Музыка — всё!» калектыву «Серебряная свадьба», а лепшай песняй прызналі «Родны край» у выкананні «Brutto».
Вельмі сімвалічна і тое, што прадстаўнікі айчыннай рок-стылістыкі за ўнёсак у беларускую музыку адзначылі ўдзельнікаў «Этна-трыа Троіца».
Вось жа як здараецца! Шмат разоў музыкі наракалі, маўляў, у вызначэнні лепшых сярод іх музычныя крытыкі ды журналісты кіраваліся не аб'ектыўнымі крытэрыямі, а асабістымі прыхільнасцямі ды сімпатыямі. Што да «Rock Profi», дык атрымліваецца так: шукаць «карумпаваных» неяк не выпадае. А гатоўнасць назваць лепшых сярод сваіх жа калег па цэху заслугоўвае толькі пашаны.



1.

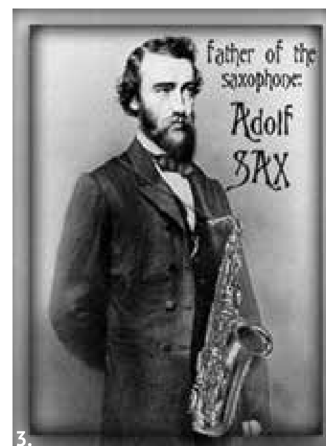
З чым ядуць краўдфандынг?

Усё больш загадкавых замежных слоўцаў уваходзяць у абыходак і азначаюць новыя для цяпершчыны з'явы. Вось і краўдфандынг чым далей, тым большыя абароты набірае ў галіне айчыннай музыкі. І заснавана гэтая з'ява на просьбе таго ці іншага выканаўцы сабраць грамадой неабходныя сродкі на пэўны праект.
Я ўжо пісаў пра тое, як гурт «Стары Ольса» звярнуўся да сваіх прыхільнікаў па дапамогу са зборам грошай для запісу чарговага альбома. І ў выніку сабраў суму, якая ў 4 разы перавысіла патрэбную.
Амбітны і таленавіты спявак і піяніст Пётр Клюеў, які разам з дасведчанымі музыкамі выступае ў складзе гурта «Амплітуда смеласці», напісаў музыку для праграмы «Словы» на вершы Генадзя Бураўкіна і Рыгора Барадуліна. Пётр быў асабіста знаёмы з Генадзем Мікалаевічам і лічыць сваім абавязкам аддаць даніну гэтым паэтам, аднак сродкаў, неабходных для працы ў студыі гуказапісу, не мае. Таму праз спецыялізаваны рэсурс talaka.by ён звярнуўся па дапамогу да неабыякавых. А каб гэтая просьба не была галаслоўнай, 31 траўня Пётр запрасіў сваіх сяброў на канцэрт-прэзентацыю праграмы «Словы», зладжаны ў адным з нежылых дворыкаў у самым цэнтры Мінска. Там стала вядома: для рэалізацыі задуманага трэба сабраць 90 недэнамінаваных мільёнаў рублёў...


2.

Калі сын адказвае за бацьку

23 чэрвеня 1846 года адбылася падзея, якая шмат у чым вызначыла развіццё сусветнай музыкі: бельгійскі майстар Адольф Сакс атрымаў патэнт на новы інструмент — саксафон. За аснову быў узяты кларнет, адно што замест дрэва корпус быў зроблены з металу. Змяніў майстар і форму. З часам саксафон зрабіў магутную кар'еру найперш у джазе, а сямейства гэтага інструмента, які, дарэчы, усё ж належыць да групы драўляных духавых, налічвае як мінімум восем відаў па памерах і гучанні.
Неяк ужо даўно ў Празе я трапіў у музей музычных інструментаў і быў вельмі ўражаны, калі пабачыў там бас-саксафон, пра існаванне якога проста не ведаў. Як не ведаў і таго, што, апрача распаўсюджаных альта, тэнара, сапрана ды барытона, існуюць саксафоны сапранісіма і сапраніна, з аднаго боку, і вялізны, на платформе з колкамі кантрабас-саксафон — з другога. Да таго ж у адзінкавых экзэмплярах былі выраблены саксафон-пікала і гіганцкі субкантрабасавы інструмент.



3.

А вось адзін з заснавальнікаў фры-джаза Орнет Коўлмэн ужываў спецыяльна зроблены для яго пластмасавы саксафон белага колеру.
Сын майстра па вырабе музычных інструментаў Шарля Жозафа Сакса, Адольф вёў клас саксафона ў Парыжскай кансерваторыі, выдаў першы дапаможнік ігры на ім, аднак у выніку судовых працэсаў з боку канкурэнтаў збанкрутаваў і закрыў сваю фірму. Доўгія гады ягоны партрэт змяшчаўся на бельгійскай купюры годнасцю ў 200 франкаў, а цяперашнюю папулярную музыку ўявіць без саксафонаў практычна немагчыма...

1. Квартэт «Re1ikt».
2. Пётр Клюеў.
Фота Дзмітрыя Падбярэзскага.
3. Адольф Сакс.



ФЕСТЫВАЛЬ
з Тацццянай Мушынскай

Маладзечанскі фэст, які мае назву «Нацыянальны фестываль беларускай песні і паэзіі», нездарма называюць святам беларушчыны. Заснаваны ў далёкім 1993-м, сёлета ён адбыўся ў шаснаццаты раз. Арганізатарамі традыцыйна выступаюць Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь, Мінскі аблвыканкам, Нацыянальны акадэмічны канцэртны аркестр Беларусі, гарадскі Палац культуры.
На працягу двух дзён, падчас «Маладзечна-2016», тут сапраўды віравала музычнае і паэтычнае жыццё. У Мінскім абласным краязнаўчым музеі прайшла выстава твораў выяўленчага мастацтва пад назвай «Вобразы мілыя роднага краю» (экспазіцыя з фондаў Нацыянальнага мастацкага музея). У Малой зале Палаца культуры — у межах паэтычнай гасцёўні «Красуй, Беларусь» — выступалі пісьменнікі.

Праграма фэсту гэтым разам была прысвечана 75-годдзю Уладзіміра Мулявіна, знакамітага музыканта і заснавальніка ансамбля «Песняры». Невыпадкова першы з музычных праектаў Нацыянальнага канцэртнага аркестра Беларусі пад кіраўніцтвам Міхаіла Фінберга з'яднаў лепшыя песенныя творы, якія ў свой час спяваў або да напісання якіх спрычыніўся Уладзімір Георгіевіч, народныя песні, што гучалі на канцэртах «Песняроў». На фестывалі іх выконвалі салісты аркестра — Галіна Грамовіч і Таццяна Глазунова, Наталля Тамела і Алеся Дзержавец, Валерыя Грыбусава і Аляксандр Салаўёў. «Ой, ляцелі гусі з броду...», «Рэчанька», «Ты мне вясною прыснілася...», «Саўка ды Грышка ладзілі дуду...», «Чырвона ружа» — класіка эстрады, якая прайшла выпрабаванне часам.
Хоць у той дзень надвор'е не песціла слухачоў, а частка іх хавалася ў час канцэрта пад парасонамі, у Амфітэатры можна было пабачыць кампазітараў Эдуарда Зарыцкага, Ігара Лучанка, Алену Атрашкевіч, паэта Алеся Бадака, спевака Алега Сямёнава, тэлевядучую Таццяну Якушаву. Фінал імпрэзы атрымаўся самым моцным, калі змоўк і аркестр,



і спевакі, а загучала фанаграма з голасам Мулявіна. Гэта была «Малітва» — музыка Алега Моўчана, напісаная на геніяльны верш Янкі Купалы.
Адной з важных падзей фестывалю, можна сказаць — ягонай інтрыгай успрымаўся Нацыянальны конкурс маладых выканаўцаў беларускай эстраднай песні. Ён ладзіўся на працягу двух дзён — 10 чэрвеня адбыліся II і III туры. Заключны ішоў у суправаджэнні Нацыянальнага акадэмічнага канцэртнага аркестра. У наступны дзень падчас урачыстага закрыцця фэсту адбылося ўзнагароджанне лаўрэатаў. Увогуле спаборнічалі па тры прадстаўнікі ад кожнай вобласці і тры — ад сталіцы. У выніку пераможцам зрабіўся прадстаўнік Міншчыны Аляксандр Саванец. Яму ўручаны таксама прыз імя Уладзіміра Мулявіна. Крыху пра пераможцу. Абаяльнаму і артыстычнаму хлопцу 25 гадоў. Ён родам з маладзечанскай зямлі. Скончыў Мінскі дзяржаўны каледж мастацтваў, потым Беларускі ўніверсітэт культуры і мастацтваў. Летась перамог у конкурсе «Беласаўскі акорд — 2015», стаў лаўрэатам рэспубліканскага конкурсу «Маладыя таленты Беларусі», выступае ў Музычным тэатры як саліст мюзікла «Дуброўскі». Дадам, што ягоны педагог — вядомая беларуская кампазітарка Алена Атрашкевіч. Калі ўлічыць, што ад самага пачатку фэсту перамога ў Маладзечна аказвалася досыць часта пачаткам не толькі яркай творчай біяграфіі, а часам і сапраўднага ўзлёту выканаўцы, дык, цалкам верагодна, такі лёс можа чакаць і Аляксандра Саванца. Складнікаў ягонага поспеху шмат.



1. Нацыянальны канцэртны аркестр Беларусі.
2. Святлана Пенкіна ўручае прыз імя Уладзіміра Мулявіна Аляксандру Саванцу.
Фота Яўгена Стэльмаха.



ПАДЗЕЙНЫ ШЭРАГ
з Жанай Лашкевіч

Чэрвень — месяц іспытаў і дыпломных спектакляў. На тэатральным аддзяленні Дзіцячай харэаграфічнай школы мастацтваў № 2 (Мінск) я пабачыла самы нечаканы выпускны пад назвай «Гульня». Дванаццаць гульцоў старэйшага падлеткавага ўзросту падрыхтавалі відовішча, якое прафесійныя дарослыя маглі б залучыць да кірунку новай драмы — пра левы бок прыўкраснага школьнага жыцця. Хапіла і нясветлых фарбаў, і невысокіх дачыненняў, і нестаноўчага асабістага досведу, згаданага і апрацаванага для паказу (абышлося адно хіба без ненарматыўнай лексікі). Галоўнае — кшталціць ідэю і ўвасабляць яе драматургічна падлеткам давялося самім, хоць і з чынным удзелам і пад кіраўніцтвам педагогаў Віргініі Тарнаўскайтэ, Наталлі Падвіцкай і Аляксандры Некрыш. Ведаеце, што самае датклівае, хвалюючае, балючае ў школе? Не, не першае каханне. Мацнейшыя за яго — здрада, паклёп, хлусня. Варта аднаму назваць другога злодзеем, плеткаром, намоўцам, як дружны калектыў гатовы зацкаваць ахвяру. Варта абвінавачанаму абараніцца і давесці невінаватасць, як калектыў аднадумцаў… забываецца на свае непрыстойныя паводзіны — як нічога і не было. Жорсткія розыгрышы і прыніжэнні, абразы і забабоны, падступнасць і рэўнасць, адноўленыя з абсалютнай верай у прапанаваныя абставіны, склалі маляўнічую карціну калектыўнага жыцця нашых дзяцей. На дробныя складнікі яны паспрабавалі раскласці статкавы інстынкт. Праз слёзы, але бязлітасна выкрылі эфект натоўпу.

…Ну нішто сабе іспыт! На мастацкую маентнасць, не менш. Я бачыла гэтых дзяцей у «Пунсовых ветразях» Аляксандра Грына і «Алісе ў Залюстроўі» Льюіса Кэрала — у адметных, вынаходлівых, абаяльных пастаноўках рэжысёркі Віргініі Тарнаўскайтэ — і дужа шкадавала, што разам з чарговымі іспытамі гэтыя пастаноўкі знікнуць. Але іх, напэўна, і можна было б аднавіць — з іншымі дзіцячымі калектывамі, нават з прафесійнымі трупамі. А ў такую «Гульню» з чужаніцай згуляць немагчыма. Яна вымагае не толькі партнёрскага, але і асабістага чалавечага даверу. Верагодна, выпрабоўваць сябе тэатральным мастацтвам варта хоць бы дзеля таго, каб зведаць ягоны цуд і ягоную моц. Замест здрады, паклёпу і хлусні, на якія тэатральнае жыццё зазвычай куды шчадрэйшае…

…П'еса Пятра Гладзіліна «Каханне як мілітарызм» якраз пра іх, нязводных, толькі ў межах адной цудоўнай сям'і, сярод жонак-мужоў-дачок-зяцёў-бабуль і адзінае ўнучкі, якая штодня назірае сямейныя здрады і зацвярджаецца ў рацыі недаверу да ўсіх.

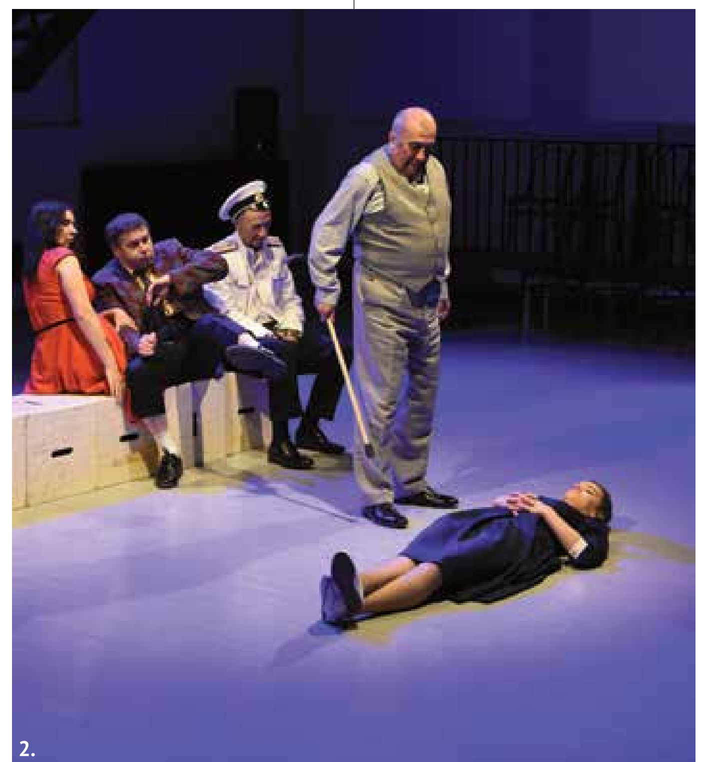
Вядома, аўтар завострыў жыццёвыя скруты драматургічнай формай, іранічна канкрэтызаваў метафару «вайны палоў», прымусіўшы сямейнікаў ваяваць на самалётах, танках і падводных лодках.

Трымаючы іспыт на рэжысёрскі дыплом, на Камернай сцэне Нацыянальнага акадэмічнага тэатра імя Янкі Купалы п'есу Гладзіліна ўвасобіў студэнт Мікалая Пінігіна Дзмітрый Цішко. Праз метафару драматурга ён дапусціў вайну кожнага супраць усіх і асабліва — вайну галоўнай гераіні з самою сабой. І падступіўся да іншай метафары. Гераіня піша кнігу, але намагаецца не апісаць, а напісаць сваё жыццё. З чыстага аркуша. Сканструяваць, збудаваць. Яна, вядома, не давярае пачуццям, але з усёй рацыяй разумнай галавы не можа ўнікнуць памылак — гэта жыццёвы досвед, без яго не пасталееш. Дзякуючы свäякам паненка нават не ўяўляе, што пачуцці можна і трэба выхоўваць, толькі перадусім — даверыцца ім. Паспытаць і здрады, і звады…

Персанаж можа хітраваць. Спажыву для канчатковых высноў дасць ягоны выгляд. Касцюмы сямейных пакаленняў адбілі рысы некалькіх модных кірункаў дваццатага стагоддзя, а пад фінал з'явіўся строй марскога афіцэра, для моды прынцыпова недатыкальны. Яркая кропка над усімі сумнеўнымі «і»: досвед пакаленняў інтэлігентнай сям'і тхне порахам сваёй эпохі, смярдзіць здрадай сваёй краіны ў трыццатых, саракавых, пяцідзясятых. Іх сямейныя войны без дай прычыны — ці не гуртовая звычка шыхтавацца на чарговы заклік?

Хоць, зрэшты, і памяці эпохі можна не давяраць.





1. Выпускны спектакль «Гульня» Дзіцячай харэаграфічнай школы мастацтваў № 2 (Мінск).
2. «Каханне як мілітарызм» Пятра Гладзіліна. Камерная сцэна Купалаўскага тэатра.
Фота Тацяны Матусевіч.



ФОТАРАМКІ
ад Любові Гаўрылюк

Як жа прыемна сустрэць добрых знаёмых на натхняльным і франтаватым кірмашы галерэй «АртВільнюс»! А ён, між іншым, найбуйнейшы ў Балтыйскім і Усходнееўрапейскім рэгіёнах.
Гэта і Міхал Яхула (Польшча), чый куратарскі праект «Сіла абстракцыі» мы бачылі ў Мінску. Сярод творцаў галерэі «Le Guern» была Соф'я Кулік з фатаграфічнымі патэрнамі, складзенымі са ста антычных фігур, гістарычных вобразаў і сімвалаў улады, годнасці, багацця. Старымі-новымі гранямі адкрыліся літоўцы Данатас Станкевічус (Каўнаская галерэя Саюза літоўскіх фотамастакоў) і Саўлюс Вайтэкунас («Terra Recognita»).
Літоўскай фатаграфіі на «АртВільнюсе» і ў мінулыя гады было нямала. Яна заўсёды вылучаецца на рэдкасць выразнай мовай штодзённасці і ўменнем падняцца над ёю. Быць аўтарам лакальным, дакладней — тутэйшым, і ўніверсальным адначасова — у гэтым іх каштоўнасць. Я маю на ўвазе невялікія вытанчаныя серыі класіка Рамуальдаса Ракаўскаса і Эгле Ракаўскайтэ, сямейны дуэт якіх паказала галерэя «Post».
Але з усіх фатаграфічных уражанняў спынюся, мабыць, на праекце Данатаса Станкевічуса «Старыя кіроўцы» (2013). У 2014 годзе Данатас паказваў «Распродаж» — іранічны сюжэт пра тое, як кічавыя карцінкі атрымліваюць цану, павышаюць кошт і вяртаюцца на блышыны рынак да «першакрыніцы» — для асэнсавання працэсу. Цяпер у «Старых кіроўцах» фатограф увасобіў ідэю больш сацыяльна паглыбленую, па-свойму стылёвую і мудрую. Не без атракцыі, што робіць яе прывабнай і нават папулярнай. З гэтага і пачнем. Паказ адбываецца ў цёмным пакоі, куды глядач мусіць увайсці з адмысловым асвятленнем. Данатас хацеў змадэляваць кінакадр, каб, як у кіназале,


3.

атрымаўся эфект узнікаючага і адыходзячага моманту. Героі праекта — пажылыя мужчыны за рулём сваіх старых аўтамабіляў. Састарэлых мадэляў, патрапаных фізічна. Для іх аўтамабіль — частка жыцця, у якой яны адчуваюць сябе гаспадарамі сітуацыі, працавітымі, моцнымі, прыгожымі. Што ёсць аўтамабіль і што ёсць узрост? Хтосьці ўжо рэдка садзіцца за руль, на гарадскіх вуліцах зусім іншы час і іншая аўтамабільная мода. Данатас распавядае, як у Літве пажылыя людзі бянтэжыліся, ім трэба было доўга тлумачыць, для чаго ён здымае, у чым сутнасць праекта. А вось у Грузіі мужчыны паводзіліся больш упэўнена і лагодна.
Цяпер фатографа чакаюць у Мексіцы (па чутках, гэта Кландайк старых машын) і яшчэ ў Дэтройце (тут, як вядома, асаблівы свет аўтамабілебудавання). Але гісторыя, ясная рэч, не пра аўтабізнэс — гэта было б нават смешна. «Старыя кіроўцы» — пра каштоўнасці жыцця, пра тое, як сыходзіць час, і пра радасць, нягледзячы ні на што.

P.S. Званне лепшай замежнай галерэі на «АртВільнюсе» атрымала наша галерэя «Ў». Шчырыя віншаванні!

1, 2, 4, 5. Данатас Станкевічус. З серыі «Старыя кіроўцы». 2013.
3. Фрагмент экспазіцыі галерэі «Ў» на «АртВільнюсе».


1.


4.


2.


5.

Меркантыльныя развагі, альбо Як правільна ацаніць сваю працу

ДЛЯ ТАГО КАБ КОШТ ВАШАЙ ПРАЦЫ ВЫГЛЯДАЎ РЭАЛІСТЫЧНЫМ, ВАМ НЕАБХОДНА РАЗБІРАЦЦА Ў ТОНКАСЦЯХ АРТ-БІЗНЭСУ І РАЗУМЕЦЬ, ЯК, ПА ЯКІХ ПРЫНЦЫПАХ ГАЛЕРЭІ/МУЗЕІ АБО КАЛЕКЦЫЯНЕРЫ КУПЛЯЮЦЬ ТВОРЫ МАСТАЦТВА. ТАКСАМА ВАМ ТРЭБА ЎМЕЦЬ АБ'ЕКТЫЎНА АЦЭНЬВАЦЬ ЯКАСЦЬ І КАШТОЎНАСЦЬ СВАІХ ПРАЦ АДНОСНА ТАГО, ШТО ІСНУЕ НА РЫНКУ, ГЛЯДЗЕЦЬ НА СВАЮ ТВОРЧАСЦЬ ПРАЗ АНАЛІЗ БЯГУЧЫХ СУСВЕТНЫХ ТЭНДЭНЦЫЙ І ПРАВІЛЬНА ПАЗІЦЫЯНАВАЦЬ ЯЕ. ГЭТА СКЛАДАНАЯ ЗАДАЧА, НЕ ЗАЎСЁДЫ ПРЫЕМНАЯ, АЛЕ ЦАЛКАМ НЕАБХОДНАЯ, КАЛІ ВЫ ПАСТАВІЛІ ПЕРАД САБОЙ МЭТУ ЎВАЙСЦІ НА АРТ-РЫНАК І ПРАДАВАЦЬ РАБОТЫ. А ЦЯПЕР ПА ПУНКТАХ.

1. Асэнсаванне базавых памылак, якія робяць мастакі пры ўстанаўленні коштаў, ёсць першым крокам у працэсе камерцыялізацыі вашай творчай працы. Верагодна, самай вялікай памылкай зʼяўляецца **агульная тэндэнцыя надаваць занадта шмат увагі свайму мастацтву і цалкам выключыць з-пад увагі ўсё, што ствараецца побач**. Калі вы дазволіце сабе такое, то можа здарыцца, што цэны на вашы работы будуць цікавыя толькі вам і вашаму асяродку, але малапрывабныя для арт-свету. Чым больш вы дасведчаныя ў тым, што робіцца на рынку, як прадаюцца іншыя мастакі і па якіх коштах, тым больш верагодна, што вы падыдзеце разумна да пытання цэнаўтварэння.

2. Многія мастакі робяць памылку, прыраўноўваючы курс долара да свайго эмацыйнага настрою або колькасці намаганняў, якія яны аддаюць, ствараючы працы. Чарговы эгацэнтрычны тупік: **надаваць асаблівае значэнне сваім станам і стаўленню да той ці іншай работы**. Любыя эмоцыі, перажыванні і пакуты, звязаныя з працай, — гэта толькі ваша асабістая справа, не ўзвальвайце адказнасць за іх на пакупніка. Дылеры ж і калекцыянеры разглядаюць такія кошты як непаслядоўныя і празмерна высокія. У супрацьлегласць існуе сітуацыя, калі аўтары занадта прыніжаюць цэны на працы, у якіх няма асабістых гісторый або да якіх яны не прывязаныя эмацыйна. Паслядоўнасць у цэнаўтварэнні зʼяўляецца краевугольным каменем паспяховага продажу.

3. Мяркуеце, што вашыя творы не горш, чым у Пікаса або Маціса, кошты на якіх — мільёны долараў? О, працы могуць быць нават значна лепшымі! Але не думайце, што аднаго таленту іх стваральніка дастаткова, каб карціны каштавалі столькі, колькі яны каштуюць. **Высокі кошт складаецца з мноства фактараў!** І перш чым вашыя цэны змогуць наблізіцца да коштаў мэтраў ад мастацтва, трэба здзейсніць цэлы шэраг умоў. На жаль, вашае асабістае меркаванне пра сваё мастацтва мае мала агульнага з продажамі вядомых мастакоў, а дакладней з тым, чаму калекцыянеры гатовыя за іх столькі плаціць. Калі б было па-іншаму, тады любы мастак мог бы прадаваць свае работы па любым кошце ў любы час.



4. Уменне пераконваць людзей, што праца варта таго, у што вы яе ацэньваеце, зʼяўляецца неадʼемнай часткай паспяховага здзяйснення куплі. Лепшы спосаб навучыцца мастацтву прадаваць мастацтва — рабіць тое ж, што робяць галерэі: **умець аргументаваць кошт працы, якую вы прадаяце, маючы дакладныя лічбы на руках**. У свеце продажаў самавітыя галерэі заўсёды гатовыя растлумачыць прынцып цэнаўтварэння на мастакоў, якіх яны прадаюць. Дылеры ведаюць, што пакупнікі таксама ўмеюць лічыць грошы, таму ў іх арсенале нарыхтавана велізарная колькасць аргументаў, з дапамогай якіх яны пераконваюць купца ў тым, што ён патраціць свае грошы з розумам.

5. Для якаснай аргументацыі ў вас павінны быць пацверджанні вашых продажаў у мінулым. Калі ж у вас няма гісторыі продажаў у вызначаным коштавым дыяпазоне або продажы нясталыя, і вы не ведаеце, якую прызначыць цану, прыгледзьцеся да таго, што робяць арэндадаўцы: яны выстаўляюць кошты на жыллё, супастаўныя з коштамі падобных апартаментаў у гэтым раёне. У вашым выпадку гэта азначае, што **кошт вашых работ павінен быць аналагічны тым, па якіх прадаюць мастакі ў вашай мясцовасці**, што ствараюць падобныя працы, якія прадаюцца падобным чынам і чые дасягненні, вопыт і майстэрства параўнальныя з вашымі.

6. Якія б кошты вы ні ўсталявалі, вам неабходна быць канкурэнтаздольным на тым рынку, дзе вы прадаяце свае працы. Гэта можа здацца меркантыльным, але мастакі — канкурэнты ў гэтым асяроддзі. Кожны раз, калі калекцыянер купляе працу ў вас, гэта значыць, што ён купіць на адну працу менш у кагосьці іншага. Лепшы спосаб заўсёды **быць прывабным для калекцыянера — пакінуць уражанне, што цэны на вашы працы не завышаныя**. Напрыклад, калі вы ўдзельнічаеце ў групавой выставе, не стаўце высокія лічбы, каб вылучыцца. Вы ж не хочаце, каб меркаванне аб вашых работах грунтавалася на іх кошце, а не якасці.

7. Лепшы паказчык таго, што цэны трэба павялічваць, — вы паспяхова прадаяцеся на працягу не менш чым паўгода, а то і больш. Пры гэтым «паспяхова» азначае, што вы прадаяце вялікую частку таго, што ствараеце. Пакуль продажы ідуць добра, а попыт застаецца стабільным, рост коштаў на 10-25% у год будзе апраўданым. Ніколі **не падымайце цэны на падставе вашых развагаў пра тое, што вы ўжо даўно іх не павышалі**, а тым больш з пачуцця крыўды ці зайздрасці.

8. Не саромейцеся рабіць працы для пакупнікоў з любым кашальком, будзьце здольныя задаволіць жаданне як мага большай колькасці вашых прыхільнікаў. Хай у вас будуць работы ў самым шырокім коштавым дыяпазоне, і тады любы чалавек, якому спадабалася вашая творчасць, зможа дазволіць сабе радасць купіць што-небудзь. Гэта лепшы спосаб захаваць вакол сябе вялікую і пастаянную аўдыторыю, якая будзе з вамі цягам доўгіх гадоў. Акрамя таго, гэта лепшы спосаб павялічыць продажы і стаць вядомым і паважаным мастаком у сваім асяроддзі.



ДАСЛЕДАВАННЕ РУХУ

Аўтарскі вечар Сяргея Мікеля «Анатомія танца»

Святлана Уланоўская

У Беларускай акадэміі музыкі прайшоў вечар сучаснай харэаграфіі, прымеркаваны да Міжнароднага дня танца. Яго героем стаў Сяргей Мікель, студэнт «Майстэрні» прафесара Валянціна Елізар'ева, які шмат гадоў надае пільную ўвагу выхаванню маладых балетмайстраў. Працы Сяргея неаднаразова ўдастойваліся ўзнагарод буйных форумаў (І прэмія Міжнароднага фестывалю сучаснай харэаграфіі ў Віцебску, Гран-пры Міжнароднага фестывалю-конкурсу сольнага танца імя Махмуда Эсамбаева ў Грозным), раз-пораз узнікалі ў справаздачных канцэртах харэаграфічнага каледжа, але «Анатомію танца» можна назваць першай прэзентацыяй творчай дзейнасці харэографа для шырокай публікі. Пра гэта засведчыў са сцэны і Валянцін Елізар'еў: «Звычайна такія прагляды праходзяць у закрытых залах, дзе прысутнічаюць і абмяркоўваюць убачанае толькі педагогі. Першы раз мы атрымалі магчымасць паказаць работу маладога харэографа так грунтоўна і поўна».

Падобных канцэртаў Мінск не ведаў больш за дзесяць гадоў — яшчэ з тых часоў, калі выхаванцамі Елізар'ева былі Раду Паклітару, Наталля Фурман, Вольга Рэпіна, Аксана Сямёнава, Уладзімір Іваноў, чые творчыя «справаздачы» на сцэнічных пляцоўках сталіцы ўспрымаліся як рэгулярная з'ява. У дадатак гледачу прапаноўваўся не звычайны канцэрт, а адмысловы аўтарскі вечар, дзе Сяргей выступіў у якасці не толькі харэографа і выканаўцы, але і рэжысёра, што надало імпрэзе вобразна-канцэптуальную завершанасць і непаўторнасць аўтарскага бачання. Яе тэматычная накіраванасць задавалася назвай — метафарычнай і шматузроўневай.

Анатомія танца — гэта даследаванне руху, раз'яднанне яго на першаэлементы і стварэнне на іх аснове цэласнай пластычнай мовы. Анатомія танца — гэта і любаванне прыгажосцю чалавечага цела, вобразнае спасціжэнне яго шматлікіх магчымасцей. Дадзеная тэма ўзнікала яшчэ да канцэрта — у фае, дзе разгарнулася фотавыстава вядомай віцебскай мастачкі Ганны Майсяюк, і набывала працяг на сцэне, візуальна-пластычным рэфрэнам пранізваючы ўсю праграму. Харэаграфічныя мініяцюры, не звязаныя між сабой знешнім дзеяннем, спалучаліся ў цэласны, завершаны спектакль-паэму — спектакль, які раскрываў прыгажосць і шматгалоссе вечна пераменлівых чалавечых пачуццяў.

Невыпадкова сярод паказаных нумароў пераважалі дуэты — розныя па настроі, пастановачых прыёмах. Кантыленныя лініі двух целаў-галасоў то зліваліся ва ўнісон, то ўступалі ў складаны дыялог, кожны раз шукаючы паразумення. Сярод найбольш адметных нумароў у першую чаргу адзначу дуэт «Знойдзеныя і страчаныя». На мой погляд, гэта лепшы на сёння твор харэографа. Арыгінальны па лексічным і вобразна-канцэптуальным вырашэнні, непарыўны па драматургіі, сугестыўны па мастацкім уздзеянні — дуэт быў пазбаўлены звыклага меладраматызму і ўяўляў, хутчэй, спробу філасофскага асэнсавання мужчынскай і жаночай прыроды. Напружаная выразнасць сілуэтаў танцоўшчыкаў, нервовасць пластычнага і рытмічнага малюнкаў, рэзкія пераходы ад руху да руху, памножаныя на «music macabre» Амона Тобіна, стварылі драматычную атмасферу, якая паступова нагняталася.

Зусім іншым па эмацыйным напаўненні, пластычнай інтанацыі паўставаў дуэт «Тыя, якія сышлі з карцін Клімта». Створаны па матывах знакамітых палотнаў «Пацалунак» і «Абдымкі», ён нагадваў паэтычны санет з яго лірычнай летуценнасцю і адухоўленасцю. Тэма ўзаемадзеяння мастацтваў доўжылася ў нумары «Афорт», адпраўным пунктам у пастаноўцы якога стала гравюра «Скокі ў мяшках» Франсіска Гоі. Думаецца, Сяргею варта працягваць пошукі ў гэтым плённым напрамку. Харэаграфічнае асэнсаванне вобразных матываў, кампазіцыйных і каларыстычных прыёмаў жывапісных карцін здатнае пашырыць і ўзбагаціць выразныя магчымасці танца. Прыкладаў таму ў сучасным балетным тэатры шмат: гэта і радэнаўскі цыкл Леаніда Якабсона, і фантазія «Знакі» Каралін Карлсан, і балет «Шакунтала» Мары-Клод П'етрагалы, прысвечаны спадчыне Камілы Кладэль.

Сачыць за пачаткам творчага шляху асобы заўсёды цікава. Такія моманты дораць асаблівую асалоду першаадкрыцця, прадугадвання мажлівых кірункаў развіцця індывідуальнасці. У гэтым сэнсе ўбачанае можна назваць праекцыяй на будучае, дзе сярод цэлага вылучаюцца асобныя дэталі аўтарскага мыслення. Сярод іх — спалучэнне класічнай асновы руху з сучаснай пластыкай (вастрыня ракурсаў, вольныя лініі гнуткага корпуса, экспрэсіўны малюнак рук); імкненне да паэтычнай абагуленасці, вобразнай шматзначнасці і ў той жа час сэнсавай дакладнасці выказвання; эмацыйная напоўненасць руху, які становіцца правадніком у разнастайны свет чалавечых пачуццяў і настрояў; умелае выкарыстанне сцэнічных аксесуараў, якія набываюць характар сэнсавых акцэнтаў пастаноўкі.

Магчыма, маладому харэографу пакуль крыху бракуе вынаходлівасці і разнастайнасці лексічных фарбаў, але ж убачанае — толькі пачатак. Патэнцыялу ў Сяргея Мікеля хопіць не толькі на канцэртны вечар, але і на цэлы спектакль, які, дарэчы, наперадзе: «Наступны этап для мяне — стварэнне паўнавартаснага спектакля. Ёсць ужо музыка, ідэя, літаратурная аснова — "Вішнёвы сад" Чэхава, — дзеліцца творчымі планамі харэограф. — Таксама вельмі хачу, каб канцэрты выхаванцаў "Майстэрні" Валянціна Елізар'ева (сёння ў славутага балетмайстра таксама вучацца Юлія Мельнічук і Канстанцін Геронік, якія ўжо паспелі зарэкамендаваць сябе ў прафесійным асяроддзі. — *С.У.*) сталі рэгулярнай і адметнай з'явай культурнага жыцця сталіцы». І ў пацвярджэнне сваіх думак Сяргей распавядае пра ідэю канцэрта, цалкам пабудаванага на музыцы беларускіх кампазітараў і сучаснай інтэрпрэтацыі харэаграфічнага фальклору. Пошук працягваецца… Чакайма новых адкрыццяў!

З праекта «Анатомія танца».
Фота Марыны Ліхадзедавай.

І «ПАЧАТАК», І ПРАЦЯГ

Праекты Беларускай харэаграфічнай гімназіі-каледжа

Таццяна Мушынская

Два досыць яркія праекты паказала нядаўна гімназія-каледж. Першы быў прэзентаваны на вучэбнай сцэне ўстановы і меў назву «Пачатак» (гэта фінал 4-га Агляду сучаснай харэагафіі). Другі — справаздачна-выпускны канцэрт — адбыўся на пляцоўцы Нацыянальнага тэатра оперы і балета.

Ідэя, калі будучыя артысты балета ствараюць нумары для аднакласнікаў і аднакурснікаў (а часам сябе), — вельмі прадуктыўная! Яна развіваецца і ўдасканальваецца. Відаць, што і самыя малыя, і больш сталыя выхаванцы ставяцца да працэсу з вялікай ахвотай. Зразумела, сачыненне нумара разнявольвае фантазію, вучыць бачыць свет у харэаграфічных вобразах, знаходзіць актуальныя тэмы і сюжэты, шукаць у пластыцы экспрэсіўнасць. Другі год запар у праекце прымаюць удзел танцавальныя групы — і гэта яскравае сведчанне ягонай папулярнасці.

Адметнасць імпрэзы «Пачатак» выявілася ва ўвазе да музычнай асновы кампазіцый. Бо яна ўплывае не толькі на рытм, настрой, але і на агульнае вобразнае рашэнне. Прысутнічала класіка замежная і руская, опусы папулярных гуртоў, але хапала і твораў айчынных кампазітараў (Кандрусевіч, Лучанок).

Увогуле дзівіла багацце фантазіі, вынаходлівасць юных пастаноўшчыкаў ды педагогаў, якія сачынялі нумары для вучняў. Мініяцюра «Белая ластаўка» (ёю адкрывалася праграма) не надта складаная па харэаграфіі, але добра вывучана, лірычна-спеўная. «Нічога не бачу, нічога не чую, нічога нікому не скажу» — назва як быццам жартаўлівая, але насамрэч пра драматычны лёс трох дзяўчын, адна з якіх сапраўды не бачыць, другая не чуе, трэцяя пазбаўлена магчымасці размаўляць. Глыбока кранальнай, трагедыйнай па гучанні атрымалася кампазіцыя «Хатынь» (на музыку песні Лучанка), увасобленая маленькімі артыстамі. У іншай, камедыйнай танальнасці была вырашана характарна-іграван мініяцюра «Шпана» (на музыку з фільма «Ліквідацыя»), вучні 6 і 7 класаў выконвалі яе з відавочнай асалодай. Красамоўныя назвы нумароў: «Пабег з рэальнасці», «Полька з хустачкай», «Самая лепшая частка мяне», «Натхненне».

Сярод двух дзясяткаў выступаў вылучаліся кампазіцыі педагогаў. Найперш гэта «Вальс на тысячу тактаў» у пастаноўцы Вольгі Лапо. Музыка Жака Брэля і харэаграфія ідэальна адпавядалі адно аднаму. Маладзенькія артысткі нагадвалі ці то гарэзлівых белых матылькоў над лугам, ці то танцоўшчыц з мюзік-хола. Нумар, якому ўласцівы шарм, вытанчанасць і лёгкі гумар, перадаваў водар і адметнасць менавіта французскай культуры. Запомніўся і «Мегаполіс» з харэаграфіяй Маргарыты Панковай. Масавыя сцэны з іх досыць простым малюнкам і складаная пластыка ў дуэтах нараджалі вобраз натоўпу і сучаснага горада. Тут кожны адасоблены ад іншых і паглыблены выключна ў сябе, а траекторыі рухаў (і лёсаў) амаль не перакрыжоўваюцца. Думаю, такія пастаноўкі варта было б паказаць падчас «Беларускіх музычных сезонаў у Францыі»: яны і сучасныя, і стыльныя.

Справаздачныя канцэрты вучэльні заўжды праходзяць з аншлагам, тут збіраюцца не толькі фанаты, сваякі, бацькі, але і прафі, якія прыходзяць убачыць вынікі навучання і будучых калег. Апошні па часе праект атрымаўся больш цікавы, чым леташні, юбілейны, дзе шмат часу і сіл забралі ўрачыстасці і віншаванні.

Заўважу: калі праграмы каледжа робяцца з густам, дык шмат у чым гэта заслуга мастацкага кіраўніка Інесы Душкевіч. І гэтым разам назіраўся разумны баланс розных кірункаў танца. Так, дамінавала класіка. Але ўрыўкі з балетаў («Карсар», «Марная перасцярога»), якія не тыражуюцца з аднаго канцэрта ў другі. Годна былі прадстаўлены сучасныя харэографы — Ніна Дзьячэнка, Юрый Пузакоў, Юрый Лапша. Асобнага разгляду вартыя нумары Дзмітрыя Залескага («Тата, або Той, каго я буду чакаць заўжды») і Сяргея Мікеля («Тыя, што сышлі з карцін Клімта»). Характарных і народных пастановак няшмат (фрагмент з «Дон Кіхота», «Яўрэйскі танец», «Танец лаўтараў»), але яны выглядалі яркімі, імклівымі, здатнымі «завесці» залу.

Сёлета каледж не прэзентаваў багата выпускнікоў, гэта не тыя «гронкі», што былі ў мінулыя гады. Але два сярод іх успрымаюцца як вельмі перспектыўныя — Эван Капітэн (ён танцаваў харэаграфію Баланчына і Пеціпа) і Андрэй Лагуненка (уразіў паветранымі скачкамі і тэхнічнасцю ў фрагменце з «Карсара»). Абодва вучні педагога Аляксандра Калядэнкі.

У другім аддзяленні мы пабачылі аднаактовы «Прывал кавалерыі». Дастаткова ўдалы выбар. Па-першае, юныя артысты і выпускнікі танцавалі не пад запіс, а пад жывы аркестр (дырыжор Іван Касцяхін). Па-другое, «Прывал» — жывы, камедыйны спектакль з нескладаным сюжэтам. У ім шмат герояў, і гэта дае магчымасць заняць у класічных і характарных танцах многіх артыстаў. Відавочны вялікі аб'ём працы педагогаў-рэпетытараў, у дадзеным выпадку іх было ажно шэсць. Раскаванымі і тэхнічна ўпэўненымі выглядалі выканаўцы галоўных партый Яна Койпіш (Марыя), Андрэй Лагуненка (Пётр), Дар'я Тамаровіч (Тэрэза).

...Такім чынам, свята адбылося, фанфары адгучалі, кветкі падораны. А як складзецца артыстычны лёс кожнага з выпускнікоў і тых, хто заканчвае навучанне, — сёння ніхто не скажа. Адказ на такое пытанне дасць толькі час.



«Прывал кавалерыі». Яна Койпіш (Марыя).
Фота Сяргея Ждановіча.

ВІРТУАЛЬНЫ ФІЛЬМ ПРА АПЕРЭТУ

«Баль у “Савоі”» ў Музычным тэатры

Дзяніс Марціновіч


1.


2.


3.


4.

Ганна Маторная ажыццявіла ў Музычным рэвалюцыю. Натуральна, асобныя рэжысёры ўжо стваралі для сваіх пастановак у гэтым тэатры ўласныя рэдакцыі лібрэта. Але галоўны прынцып заставаўся нязменным: павага і нават піетэт да асноўных сюжэтных ліній. Маторная першая за апошняе дзесяцігоддзе радыкальна перапісала першакрыніцу, хоць магла заняцца банальным пераносам месца і часу дзеяння. Партытуру венгерскага кампазітара Пала Абрахама і правы пракату на пяць гадоў наш Музычны набыў у Маскоўскім тэатры аперэты, дзе спектакль ужо некалькі сезонаў з поспехам ідзе пад назвай «Баль у "SAVOY"». У Мінску дырыжор Мікалай Макарэвіч наноў аркестраваў партытуру з яе факстротамі, пасадоблем і аргенцінскім танга.

Розніца паміж арыгінальным лібрэта Альфрэда Грунвальда і Фрыца Лёнер-Беда і версіяй Маторнай відавочная. У арыгінале галоўны герой маркіз Арысцід кахае сваю жонку Мадлен, але вымушаны ёй здрадзіць. Калісьці ён паабяцаў танцоўшчыцы Разіце ля Торэс, што падорыць ёй ноч, калі яна таго пажадае. Але жонка героя не збіраецца здавацца і вырашае яму адпомсціць. Згадзіцеся, у такім сюжэце знайшлі адлюстраванне светапогляд і мысленне, тыповыя для XIX — пачатку XX стагоддзяў. Цяпер у падобным лібрэта адчувалася б архаіка, а яго інтэрпрэтацыя адкрывала прастору для двухсэнсоўнасці. Нездарма сюжэт значна змянілі і ў «Маскоўскай аперэце».

Маторная адмовілася ад шэрагу другарадных персанажаў (напрыклад, у арыгінале на сцэну выходзілі адразу шасцёра (!) жонак, якія паслядоўна развяліся з Мустафой-беем) і рашуча змяніла акцэнты. Ды так, што, калі б я не ведаў пра існаванне арыгінальнага лібрэта, паверыў бы: менавіта такі сюжэт з'явіўся першапачатковым.

Гісторыя з жыцця арыстакратыі ператварылася ў гісторыю з жыцця творчай эліты і шоу-бізнэсу. Згодна з версіяй Маторнай, Арысцід (Сяргей Суцько) і Мадлен (Наталля Дзяменцьева) яшчэ не ўзялі шлюб. Яны толькі пазнаёміліся, але іх раману перашкаджае каралева танга Разіта ля Торэс, яна ж Тангаліта (Лідзія Кузьміцкая). Абяцанне, калісьці дадзенае ёй, засталося ў сюжэце, але пазбавілася адцення інтымнасці. Інтрыга мае як асабісты, так і творчы бок. Дзеянне аперэты адбываецца на прэстыжным кінафестывалі. На перамогу ў ім прэтэндуюць фільмы, у якіх зняліся Мадлен і Тангаліта.

У выбары кінафестывалю ў якасці цэнтральнай пляцоўкі дзеяння ёсць свая логіка. Героям «Балю ў "Савоі"», як і персанажам многіх аперэт, уласцівая проста маніякальная схільнасць да пераапранання. За іншых выдаюць сябе Арысцід, маладая кампазітарка Дэйзі Дарлінгтан (Наталля Глух), яе бацька, прадзюсар містар Дарлінгтан (Аляксандр Асіпец) і нават Памероль, адміністратар гранд-гатэля «Савой» (Дзяніс Нямцоў). Гэтую акалічнасць цудоўна абыгрывалі ў Маскве: частка дзеяння адбывалася на венецыянскім карнавале, дзе бясконца змяняюцца маскі.

Апраўдана і рашэнне Ганны Маторнай: менавіта ў жанры кіно выканаўцы вымушана прымяраюць на сябе іншыя лёсы і біяграфіі. Пераапрананне і блытаніна, звязаная з гэтым, ствараюць атмасферу незвычайнай весялосці і разняволенасці, таго, што называецца аперэтачным настроем.

З іншага боку, падаецца, усе госці форуму трапляюць пад уздзеянне энергетыкі кінафестывалю. І мо міжволі, але пачынаюць іграць на камеру. Прычым гаворка не толькі пра кіназорак, але пра ўсіх астатніх — нават пра шараговага адміністратара. Гэтая гульня адбываецца ў межах аперэтачных амплуа: героя, гераіні, прастака, субрэткі і персанажаў сталага веку. Мужчыну ў гадах увасабляе прадзюсар Дарлінгтан, жаночая роля падзелена паміж двума вобразамі: Тангаліты, якая перажывае другую маладосць, і спецыяльнай госці фэсту Вуазье (цалкам інтэрмедыйная роля, створаная для Наталлі Гайды). Так кінафорум робіцца пляцоўкай, дзе здымаецца віртуальны фільм пра аперэту.

Галоўная акцёрская ўдача напаткала Лідзію Кузьміцкую. Яшчэ гадоў пяць таму яна выконвала ці не ўсе вядучыя партыі ў класічных аперэтах. Цяпер пакрысе пераходзіць да характарных роляў, дзе ў большай ступені запатрабавана яе акцёрскае майстэрства. А ў гэтым кампаненце Кузьміцкая можа даць фору многім калегам. Зусім нядаўна яе Васіліса стала ці не самай яркай гераіняй у мюзікле Уладзіміра Кандрусевіча «Соф'я Гальшанская». Кузьміцкая стварае вобраз рэтра-спявачкі, актрысы, якая іграе 24 гадзіны ў суткі. Прычым так удала, што можа глядзець на сябе збоку і нават пародзіраваць акцёрскія штампы (напрыклад, у сцэне атрымання галоўнай прэміі фестывалю). Такой інтэрпрэтацыяй Кузьміцкая, па сутнасці, тлумачыць, чаму скончыліся яе адносіны з Арысцідам Дзюбуа. Для Тангаліты прыярытэтам усё ж такі застаецца мастацтва. Усё яе жыццё — бясконцыя здымкі, дзе яна ніколі не забывае, што за ёй назіраюць. Для рамантычнай і арыстакратычнай Мадлен Цібо першасным з'яўляецца асабістае шчасце. Пры ўдалым шлюбе яе гераіня лёгка памяняе сцэну на хатні салон. Калі яе характар не зменіцца з часам.

А вось Сяргей Суцько ў пэўнай ступені застаўся ў палоне аперэтачнай традыцыі. Яго Арысцід — сапраўдны «герой» (гаворка пра аперэтачны тыпаж) і абаяльны малады персанаж. Але характарыстыка Арысціда як «кінарэжысёра, сцэнарыста і пісьменніка» ўсё ж такі пакуль асабліва не праяўляецца. У іншым палоне (не традыцыі, а ўласных вобразаў) застаўся Дзяніс Нямцоў. На жаль, ягоны Памероль вельмі нагадвае ранейшыя работы таленавітага акцёра. Магчыма, гэты папрок у нечым трэба адрасаваць рэжысёрскай групе. Чамусьці нават у самых лепшых спектаклях Музычнага адчуваюцца штампы, з якімі тыя або іншыя артысты вандруюць з пастаноўкі ў пастаноўку.

Дзеянне «Балю ў "Савоі"» адбываецца паміж дзвюма сусветнымі войнамі. Атмасфера таго часу знайшла сваё адлюстраванне ў сцэнаграфіі Андрэя Меранкова: на задніку з'яўляюцца працы вядомага чэшскага мастака Альфонса Мухі. Хоць у рашэнні сцэны не абышлося без абавязковых лесвіц (цяжка сказаць, ці то гэта любімы сцэнаграфічны элемент Меранкова, ці то тэатр ужо не ўпершыню вырашыў сэканоміць). Выбар менавіта такога часу выяўляе яшчэ два нюансы. Да прэм'еры стваральнікі спектакля заяўлялі, што імкнуцца паказаць пераломны характар эпохі, калі нямое кіно ператваралася ў гукавое, а аперэта — у мюзікл. Па шчырасці, гэтая ідэя пакуль засталася ў тэорыі і не знайшла сябе на сцэне.

Куды больш важным падаецца іншы момант. Перыяд паміж сусветнымі войнамі (асабліва гаворка пра 1920-я) быў часам пэўнай эйфарыі і шчасця заходняй цывілізацыі, якая нават не здагадвалася, *што* за выпрабаванні чакаюць яе наперадзе. Ганна Маторная цудоўна ўвасобіла ў спектаклі атмасферу той весялосці, гульні і ўсеагульнай радасці, калі на сцэну хочацца трапіць не толькі дырыжору Мікалаю Макарэвічу (бо ён паўстае на чале сцэнічнага аркестра), але і кожнаму гледачу.

1. Наталля Гайда (Вуазье).
2. Наталля Дзяменцьева (Мадлен).
3. Наталля Глух (Дэйзі Дарлінгтан).
4. Аляксандр Асіпец (містар Дарлінгтан), Лідзія Кузьміцкая (Разіта ля Торэс).

Фота Сяргея Чыгіра.

«JAZZ-TIME»: ГАДЗІННІК ПУШЧАНЫ

VI конкурс дзіцячай эстраднай і джазавай музыкі ў Салігорску

Дзмітрый Падбярэзскі

Чарговы фэст пабіў усе мінулыя рэкорды: чатыры дні і каля 700 удзельнікаў. І гэта пры тым, што сёлета інфармацыя пра «Jazz-time» па рэгіёнах Беларусі не распаўсюджвалася. Бо конкурс ужо набыў аўтарытэт, а сам факт удзелу ў ім з'яўляецца для маладых музыкаў пэўнай узнагародай. Аднак чым далей сталее «Jazz-time», тым больш пытанняў ён ставіць перад арганізатарамі і выступоўцамі...

Назіраючы год ад году за конкурсам, пашырэннем ягоных маштабаў, міжволі пачынаеш аналізаваць сітуацыю. Разважаць над тым, якога рангу можа дасягнуць «Jazz-time» і якая будучыня можа чакаць яго пераможцаў, калі браць пад увагу ў першую чаргу айчынных выканаўцаў. Якое далейшае прафесійнае сталенне могуць атрымаць тыя маладыя музыкі, што, як хоць бы сёлета шасцігадовая піяністка Сафія Курловіч (педагог Святлана Пятровіч), скараюць залу не па-дзіцячаму ўпэўненым валоданнем матэрыялам і інструментам? Як мне падалося, гэты конкурс так і не падказаў магчымыя варыянты. Зрэшты, тое наогул не ягоныя задачы...

Галоўнае ж — выявіць з навучэнцаў музычных школ і сярэдніх спецыяльных устаноў тых выканаўцаў, якія найбольш адораныя ў галіне найперш джазавай стылістыкі, здольных не толькі завучваць прапанаваныя і распісаныя педагогамі партыі, а насамрэч спантанна імправізаваць перад аўдыторыяй. А гэты дар не прыходзіць адразу, ён зыходзіць ад настаўнікаў, якія, у сваю чаргу, павінны валодаць, як той казаў, прадметам. Ці шмат іх у Беларусі?

Шмат не шмат, але конкурс паказвае, што такія ёсць. Ды менавіта ад педагогаў найбольш залежыць, як і ў які бок пачне развівацца музыка-пачатковец. І калі на пачатку ў Салігорск збольшага прыязджалі юныя музыканты з да апошняй ноткі вымучана-завучанымі імправізацыямі, дык цяпер прынамсі (спасылаюся на меркаванне старшыні журы, аўтарытэтнага Уладзіміра Ткачэнкі) пераважная большасць канкурсантаў валодае здольнасцю імправізаваць, адхіляючыся ад загадзя падрыхтаваных партый. Здавалася б, ад першага конкурсу якіх 12 гадоў прайшло, аднак розніца — неверагодная!

Мала таго: як паведаміў дырэктар дзіцячай школы мастацтваў Салігорска Алег Шчэрбаў,



1.

толькі ў апошні час дзякуючы конкурсу ў Мінскай вобласці адкрыліся 11 класаў, у якіх ухіл зроблены менавіта на джаз. Гэта падштурхвае і педагогаў больш адказна ставіцца да навучальнага працэсу, і стымулюе вучняў. Што ўвогуле працуе на рост канкурэнцыі. І калі на пачатку існавання «Jazz-time» ці не палову прызоў збіралі выхаванцы Салігорскай ДШМ, дык цяпер прэтэндэнтаў на перамогу куды больш.

Разам з гэтым паўстае сур'ёзная праблема, якая закранае ў першую чаргу тых выпускнікоў сярэдніх спецыяльных музычных установ, што жадаюць працягваць вучыцца мастацтву імправізацыі. Куды падацца далей? Выйсцяў толькі два. Першае: паспрабаваць трапіць у адзіную ў краіне вышэйшую навучальную ўстанову, а гэта не так проста. Да прыкладу, штогод на першы курс Універсітэта культуры і мастацтваў па класе розных інструментаў на дзённую форму навучання прымаюць збольшага па чатыры чалавекі. Для параўнання: сёлета ў Салігорску ў намінацыі «саліст-інструменталіст» у дзвюх групах удзельнічалі дзесяць саксафаністаў. І гэта напэўна далёка не ўсе прэтэндэнты атрымаць вышэйшую адукацыю. Што ж застаецца рэшце? Хіба думаць аб працягу навучання па-за межамі Беларусі, там, дзе маюцца сур'ёзныя школы джазавай музыкі. Выйсце другое: прыватныя ўрокі ці самаадукацыя праз пастаянную практыку выступленняў. Праўду кажучы, такіх магчымасцей у краіне не так і шмат. Да таго ж без добрай долі фанатызму тут зусім не абысціся. Аднак менавіта на такіх адданых абранай прафесіі артыстах і будзе трымацца джазавая музыка ў Беларусі.

Іншы момант: а што можна зрабіць на базе той жа Салігорскай ДШМ у перапынку паміж конкурсамі? Ідэя ўжо абмяркоўвалася ў кулуарах: летнія майстэрні джаза з запрашэннем вядомых выканаўцаў і педагогаў па розных інструментах. І такія майстэрні, як яно прынята ў Еўропе, мусяць быць платнымі. Наведваць урокі павінны падлеткі, ужо здольныя самастойна імправізаваць, а таксама іх педагогі. Аднак цалкам слушна заўважыў Алег Шчэрбаў: перш чым зладзіць такія майстэрні, неабходна прамацаць глебу і высветліць, колькі чалавек знойдуць магчымасць і сродкі, каб вучыцца там цягам, скажам, аднаго тыдня.

Адно радуе: спыняцца на дасягнутым арганізатары «Jazz-time» не збіраюцца. Ужо зрабіліся нормай канцэрты прафесійных музыкаў. Сёлета сольны выступ даў гітарыст, аранжыроўшчык Уладзімір Ткачэнка, сябра журы і загадчык кафедры Расійскай акадэміі імя Гнесіных Валерый Грахоўскі лёгка адшукаў кантакт з мінскімі музыкамі — кантрабасістам Уладзімірам Бяловым і барабаншчыкам Андрэем Славінскім. Адкрыўся ж «Jazz-time» канцэртам вакальнай групы «Камерата», што зусім не выпадкова: гэтым годам у конкурсе даволі паспяхова дэбютавала намінацыя «вакал», у сувязі з чым ён працягваўся на дзень больш звычайнага. Лічба ўдзельнікаў ужо стварае для арганізатараў не абы-якія праблемы. Таму, думаецца, варта было б пры падрыхтоўцы чарговага мерапрыемства праводзіць папярэдні адбор на падставе дасланых відэаролікаў, бо ўсё ж не дастаткова падрыхтаваныя канкурсанты па-ранейшаму трапляюць на сцэну «Jazz-time».

Не магу не заўважыць, што актыўнасць выхаванцаў сталічных навучальных устаноў магла б быць і значна большай. Чаму многія музычныя школы ігнаруюць конкурс, можна толькі здагадвацца. Разам з тым вядомы гітарыст Аляксандр Атчанашанка, які вядзе музычны гурток у адной са звычайных сярэдніх школ Барысава, прызнаўся, што пра існаванне «Jazz-time» у Салігорску ён даведаўся толькі сёлета і цалкам выпадкова. Тым не менш калектыў, які ён прывёз, паказаўся вельмі годна.


2.

Добра і тое, што сёлета «Jazz-time» атрымаў працяг ужо ў Мінску. Дзякуючы намаганням сяброўкі журы, кампазітаркі і педагога Алены Атрашкевіч на сцэне сталічнага каледжа мастацтваў выступілі некалькі ўдзельнікаў конкурсу, што можна толькі вітаць. Бо «Jazz-time» не павінен заяўляць пра сябе толькі раз на два гады. А на добры лад варта было б ладзіць падобныя канцэрты ў абласных гарадах, магчыма, даць выступ лаўрэатаў і ў межах чарговага «Славянскага базару». Толькі ў гэткай сітуацыі ў краіне і надалей будуць з'яўляцца такія выканаўцы, як 10-гадовы трамбаніст Ілля Кісялёў, якому па выніках конкурсу «Jazz-time 2016» журы аднагалосна прысудзіла Гран-пры. Упэўнены: узнагарода запомніцца юнаму музыканту на ўсё жыццё і напэўна зробіцца для яго выдатным стымулам у далейшым сталенні.

1. Ілля Кісялёў (ДШМ г.п. Чырвоная Слабада Салігорскага раёна). *Фота Пятра Печкурова.*

2. Глеб Несцярук (ДМШМ № 3, г. Баранавічы). *Фота Аляксандра Нікіціна.*

ДВАЙНЫ ПАРТРЭТ У РЭТРАСПЕКЦЫІ

Аляксандра Шэмберава

У МАЛОЙ ЗАЛЕ ІМЯ РЫГОРА ШЫРМЫ БЕЛДЗЯРЖФІЛАРМОНІІ АДБЫЎСЯ НЕЗВЫЧАЙНЫ АЎТАРСКІ ВЕЧАР «З МУЗЫКІ МІНСКА 1975—1977: КАМПАЗІТАРЫ АРКАДЗЬ (ААРОН) ГУРАЎ І ВІКТАР КАПЫЦЬКО». ІМПРЭЗА ЗРАБІЛАСЯ ВЯРТАННЕМ ВА ЎЛОННЕ АЙЧЫННАЙ МУЗЫЧНАЙ КУЛЬТУРЫ ІМЯ ГУРАВА (1956—2002), БЕЛАРУСКА-ІЗРАІЛЬСКАГА КАМПАЗІТАРА, ЯКІ СЫШОЎ ЗАЎЧАСНА. ЯГОНЫЯ САЧЫНЕННІ НЕ ГУЧАЛІ Ў ГОРАДЗЕ ДЗЯЦІНСТВА І МАЛАДОСЦІ АМАЛЬ ЧВЭРЦЬ СТАГОДДЗЯ. КАНЦЭРТ-РЭТРАСПЕКЦЫЯ СТАЎСЯ ДЛЯ СЛУХАЧОЎ ВЕЧАРАМ АДКРЫЦЦЯЎ: У ІМ ПРАГУЧАЛІ ТВОРЫ, ПЕРАВАЖНА НЕВЯДОМЫЯ БЕЛАРУСКАЙ ПУБЛІЦЫ. ЯНЫ НАПІСАНЫ СОРАК ГОД ТАМУ, АЛЕ І СЁННЯ ГЭТЫЯ ОПУСЫ НЕ СТРАЦІЛІ СВАЁЙ МАСТАЦКАЙ ВАРТАСЦІ ДЫ НАВАТ ЗДОЛЬНЫЯ ДАЦЬ ФОРУ СУЧАСНЫМ КАМПАЗІТАРСКІМ ПОШУКАМ.



1.

1. Віктар Капыцько з партрэтам Аркадзя Гурава.
Фота Міхаіла Валодзіна.
2. Аркадзь Гураў. 1983.
Фота з мемарыяльнага сайта кампазітара gurov-music.info.
3. Наталля Акініна падчас прэм'ернага выканання «Апраўданне Афеліі».
Фота Міхаіла Валодзіна.

Канцэрт распачаў нечаканы драматургічны ход, дзякуючы якому слухачы літаральна перанесліся на чатыры дзесяцігоддзі назад: акустычным парталам у мінуўшчыну сталася архіўная фанаграма 1976 года — фрагмент кампазіцыі Віктара Капыцько «З “Бальнічнага сшытка” Сямёна Кірсанава». Ён прагучаў у запісе ў выкананні самога аўтара (голас) і Аркадзя Гурава (партыя фартэпіяна). Прысутныя нават пачулі голас маладога Аркадзя, паколькі ў гэтай нетрадыцыйнай кампазіцыі піяніст павінен, па задуме творцы, не толькі акампанаваць, але і, напрыклад, шыпець скрозь зубы і прагаворваць тэкст у дуэце са спеваком.

...У далёкія 1970-я юныя Аркадзь і Віктар былі не толькі выканаўцамі сачыненняў адзін аднаго. Канцэрт «З музыкі Мінска 1975—1977...» стаўся дакументальным сведчаннем рэдкага ў кампазітарскім асяроддзі чалавечага і творчага сяброўства, надзвычай плённага ў сэнсе мастацкіх вынікаў. Нездарма Капыцько, вядучы і аўтар праграмы канцэрта, назваў свой творчы тандэм з Гуравым чымсьці накшталт «маленькай мінскай школы тых гадоў». Кампазіцыі, з якіх склалася праграма вечара, былі напісаны аўтарамі ў 18—20-гадовым узросце і з'яўляюцца яскравым сведчаннем неверагоднай адоранасці і сталасці маладых творцаў.

Спалучэнне ў адной праграме імёнаў Гурава і Капыцько падаецца не толькі заканамерным, але і сімвалічным. Абодва будучыя кампазітары нарадзіліся ў Мінску ў 1956 годзе, жылі на суседніх вуліцах, пазнаёміліся падчас навучання ў Музычным ліцэі (цяпер Рэспубліканская гімназія-каледж пры Беларускай дзяржаўнай акадэміі музыкі) і адразу сталі блізкімі сябрамі і творчымі аднадумцамі. Тады ім было па 15 гадоў. Распавядаючы пра залатую пару іх юнацтва, Капыцько з удзячнасцю згадвае тыя шматлікія гадзіны, што яны праводзілі разам — слухалі музыку, абмяркоўвалі прачытаныя кнігі, наведвалі тэатральныя пастаноўкі, пільна сачылі за навінкамі ў кінамастацтве. У 1970—1980-я творчыя стасункі кампазітараў былі даволі блізкімі, нават нягледзячы на тое, што на пэўны час іх жыццёвыя шляхі разышліся. Аркадзь у 1974 годзе стаў студэнтам Беларускай кансерваторыі. Віктар паступіў

у Ленінградскую кансерваторыю ў 1975-м, але неаднаразова наведваў Мінск: усе творы, што прагучалі сёлета ў канцэрце, былі ім скончаны і ўпершыню выкананы менавіта тут.

Ва ўступным слове да канцэрта Віктар Капыцько адзначыў пэўны мастацкі ўзаемаўплыў адзін на аднаго прадстаўнікоў «маленькай мінскай школы». Але сачыненні сведчылі і пра непадобнасць маладых аўтараў, самастойнасць іх мастацкага мыслення. Так, ужо згаданая кампазіцыя Капыцько «З "Бальнічнага сшытка" Сямёна Кірсанава» ўразіла амаль дакументальнай фіксацыяй псіхафізічнага стану паміраючага чалавека і акустычным аскетызмам, з якім 18-гадовы аўтар перадаў экспрэсіяністычную вобразнасць вершаў. У «Полінастальгіі» на тэксты з Байрана, Багдановіча, Лермантава, Шклоўскага лірычны «маналог героя» быў вырашаны метадам кінематаграфічнага мантажу, які ўвасобіў архетыпічны вобраз юнага Паэта з розных сэнсавых ракурсаў.

Два творы Гурава для барытона і фартэпіяна прапанавалі іншую трактоўку камерна-вакальнага жанру. Напэўна, менавіта эзатэрычныя вершы Рыльке падштурхнулі маладога кампазітара да насычэння музычнай тканіны яго сачынення «Тры вершы Р.М. Рыльке» інтанацыйнымі шыфрамі, што наблізіла канцэпцыю вакальнага цыкла да сімфанічнай. «Пяць зонгаў з лірыкі Б. Брэхта» выявілі процілеглы напрамак кампазітарскай дзейнасці Аркадзя — яго захапленне эстэтыкай брэхтаўскага эпічнага тэатру. Хочацца прыгадаць нечаканы і эмацыянальна пранізлівы эфект зняцця маскі вакаліста ў фінале, калі спявак застаецца ў адзіноце і, нібыта задумаўшыся, блукае па сцэне і спявае апошнія фразы зонга. Першымі і адзінымі да сёлета выканаўцамі твора сталіся ў 1976 годзе Капыцько (голас) і Гураў (фартэпіяна). Гонар вяртання з нябыту «Пяці зонгаў...» і прадстаўлення мінскім слухачам усіх згаданых вышэй вакальных сачыненняў Гурава і Капыцько належыць Уладзіміру Громаву (барытон) і Дзмітрыю Зубаву (фартэпіяна, Санкт-Пецярбург).

Разважаючы пра падобнасць і адметнасць творчага свету кожнага з сяброў-кампазітараў, цікава супаставіць інструментальныя сачыненні, напісаныя імі ў 1976 годзе. У Гурава — Варыяцыі для фартэпіяна на тэму Бартака, у Капыцько — Саната для фартэпіяна «Missa Brevis». Калі першы абраў шлях дыялектычнай трансфармацыі пастаральнай тэмы Бартака і яе інтанацыйнага абвастрэння, другі прапанаваў шэраг стылістычных прыгод, якія ў канчатковым выніку прывялі яго да спрадвечнай чысціні дыятонікі і прыгажосці мажорнага трохгучча. Абодва творы ўвасобіла ў канцэрце Кацярына Марэцкая-Яскельчык, якая, дарэчы, стала першай выканаўцай фартэпіяннай музыкі Гурава ў новым тысячагоддзі.


2.


3.

Сапраўды, камерныя сачыненні аўтараў, прадстаўленыя мінскім слухачам, не толькі выявілі надзвычай шырокую панараму іх памкненняў, але і прэзентавалі разнастайны эстэтыка-стылёвы зрэз тагачаснага мастацтва. Рознае аблічча ў творчасці абодвух сярэдзіны 1970-х набыў актуальны цяпер жанр музычнага перформансу, стваральнікамі якога ў беларускім мастацтве сталі менавіта яны. Напрыклад, мінчане атрымалі рэдкую магчымасць пачуць Дывертысмент для цымбалаў і падрыхтаванага раяля ў выкананні аўтара, Віктара Капыцько (падрыхтаваны раяль) і Ангеліны Ткачовай (цымбалы, Афіны), для якой гэты твор калісьці быў напісаны. Дывертысмент увасобіў парадаксальны «дыялог» салістаў-інструменталістаў, дасціпна абыграную ідэю музычнага спаборніцтва: так, у прыватнасці, падчас выканання салісты не толькі памяняліся інструментамі, але і паказалі складаны трук па перадачы цымбальнай палачкі — накшталт спрынтарскай эстафеты.

Галоўным падарункам для слухачоў з'явілася сусветная прэм'ера твора, што да нядаўняга часу ўвогуле лічыўся страчаным. Маленькая кантата «Апраўданне Афеліі» для нізкага жаночага голасу, скрыпкі і фартэпіяна па матывах трагедыі Шэкспіра «Гамлет» (у перакладзе Барыса Пастарнака) прадставіла натуральнае спалучэнне прынцыпаў эпічнага і псіхалагічнага тэатраў, якога дасягнуў у гэтым перфарматыўным творы Гураў як кампазітар і рэжысёр. Вобраз Афеліі цудоўна і надзвычай стылёва ўвасобіла Наталля Акініна (кантральта). Сцэнічныя партнёры Афеліі — Скрыпач (Аляксей Загорскі) і Піяніст (Дзмітрый Зубаў) — распавялі яе сумную гісторыю інструментальнымі сродкамі. Падаецца слушным, што прэм'ера «Апраўдання Афеліі» Гурава адбылася менавіта ў Мінску і стала своеасаблівым падарункам да 60-годдзя кампазітара.

Аркадзь рэпатрыяваўся ў Ізраіль вясной 1991-га. 25 лютага 2002 года ён трагічна загінуў пад Іерусалімам ад куль тэрарыстаў. Яго імя і творы сёння больш вядомыя па-за межамі Беларусі — дзякуючы мемарыяльнаму фонду «Шырат Аарон» («Песнь Аарона»), які штогод арганізуе вечары памяці кампазітара ў розных краінах свету.

Асабліва прыемна, што згаданы праект з'яднаў у Малой зале Белдзяржфілармоніі выканаўцаў з розных краін, якія спецыяльна дзеля гэтай значнай падзеі наведалі Мінск. Канцэрт стаўся цудоўнай нагодай спаткацца ў Мінску родным Аарона Гурава, ганаровым гасцям вечара: з Іерусаліма прыляцела ўдава кампазітара Мірыям Гурава, з Осла — яго старэйшая дачка Хана-Бэла, з Нью-Ёрка — сястра кампазітара Галіна.

Далучымся да словаў Віктара Капыцько, якія раскрываюць галоўную мэту аўтарскага вечара: «Спадзяюся, што гэты канцэрт будзе адным з зыходных пунктаў духоўнага вяртання Аркадзя Гурава ў горад, дзе ён вырас і ў якім была напісана яго выдатная музыка».

МІСІЯНЕР ЦЫМБАЛЬНАЙ КУЛЬТУРЫ

Марына Мдывані

На чале выключнай культурнай з'явы заўсёды стаіць асоба. Гэтым разам гаворка пра цымбальны аркестр «Лілея» Беларускай акадэміі музыкі і пра Яўгена Гладкова, які стварыў ансамбль і кіруе ім з часу заснавання ў 1966 годзе. Калектыў сёлета святкуе паўвекавы юбілей, і менавіта ўрачысты канцэрт у Вялікай зале Белдзяржфілармоніі пакінуў незабыўныя ўражанні.

Прафесар Акадэміі музыкі па класе цымбалаў і выдатны музыкант, Яўген Гладкоў, апроч усяго іншага, тонкі эстэт і знаўца гэтага ўнікальнага інструмента. Менавіта Яўген Гладкоў з'яўляецца аўтарам пералажэнняў і аранжыровак многіх сачыненняў, складальнікам разнастайных цымбальных праграм, выкананых на сцэнах рэспублікі і свету. Інакш кажучы, сапраўдны місіянер цымбальнай культуры!

Даследаваць інструмент Яўген Гладкоў пачаў яшчэ студэнтам кансерваторыі і ўбачыў яго непаўторныя асаблівасці. Каларыт, у якім ядналіся пяшчота і звонкасць, пявучасць і незабыўныя абертоны гукаў. Цудоўную здольнасць да тэхнічнай імправізацыі, хуткаснасць і гарэзнасць пасажаў, здольнасць зрабіць яркай кожную кампазіцыю.

Жывое ўяўленне музыканта малявала цэлыя карціны, створаныя з нотных фіярытур, камбінацый ударных і шчыпковых прыёмаў. Працягваючы справу свайго настаўніка Іосіфа Жыновіча, які вывеў цымбалы на ўзровень прафесіяналізму ў час, калі беларускае прафесійнае мастацтва толькі падымалася з пасляваенных руін, Яўген Гладкоў узняў яго да еўрапейскай вышыні, пра што цяпер і сведчаць канцэрты ансамбля «Лілея».

Прызнацца шчыра, гучанне гэтага аркестра выклікае велізарную гаму пачуццяў! Ансамбль у такой ступені сыграны і «пабудаваны», што можа выканаць абсалютна розную музыку. Пачынаючы з народных прыпевак, песенных апрацовак і заканчваючы цалкам сучаснымі сачыненнямі, слухаючы якія і не скажаш, што яны ствараліся выключна для цымбалаў.

— Калі я пачынаў, — кажа Яўген Пятровіч, — была распаўсюджана самая простая музыка, народная, папулярная, усім вядомая. Але вельмі хутка паўстала пытанне рэпертуару. Цымбалы даступныя, студэнтаў прыходзіла вучыцца шмат. А што іграць?.. Я пачаў падбіраць, аранжыраваць народную і класічную музыку для патрэб ансамбля, які ўжо быў створаны. У рэпертуар увайшлі Бах, Ліст, Люлі, апрацоўкі беларускага фальклору. Вядома, гучанне класікі цікавае, але мяне не ўсё задавальняла. Хацелася адысці ад менавіта народнай манеры ігры на інструменце і прыўнесці нешта новае, сваё, уласны вопыт, што, магчыма, дапамог бы інструменту выйсці на новы, больш прагрэсіўны ўзровень выканальніцтва.

Так з'явіліся эксперыментатарскія, адшліфаваныя самім Гладковым прыёмы, якім музыкант адразу навучаў студэнтаў, — розныя віды аплікатуры, трэмала, удараў і шчыпкоў. Можна сказаць, «Лілея» — гэта майстэрня, кузня, дзе метадычна, старанна, з вытанчаным, але высокатэхнічным прафесіяналізмам, гартуюцца лепшыя музыканты рэспублікі. Пазней менавіта яны заваёўваюць прызы на конкурсах, ствараюць ансамблі і вучаць у школах дзяцей таму,



1.

чаму калісьці навучыў Яўген Пятровіч, — пачуццю прыгожага, павазе і захапленню радзімай, жаданню падараваць слухачу ўласнае мастацтва. На юбілейнай вечарыне сваё майстэрства паказаў склад цымбальнага ансамбля 1994 года, і іх «Танец з шаблямі» Арама Хачатурана выклікаў авацыю ўдзячнай публікі.

— Студэнты, вядома, народ спрытны, — кажа Гладкоў. — Усе хочуць іграць у «Лілеі», выступаць і адчуць удзячнасць слухачоў. Так! У гэтым выяўляецца запал маладосці. Але колькі трэба прыкласці намаганняў для класнага гучання! Іграць тонка, з філіграннай дакладнасцю ўдару, прадумваць нюансы, дыханне, фразіроўку... Трэба мець жаданне не толькі навучыцца тэхнічна іграць, але яшчэ і ўмець распавесці пра ўласныя пачуцці, адпусціць эмоцыі ў эфір, каб яны перадаліся гледачу. Зала можа адчуць пяшчоту або страсць, задуменнасць або іронію толькі тады, калі мы самі адчуваем гэта. Студэнты ў ансамблі вучацца перадаваць калектыўную эмоцыю... Без гэтага не выбудуецца ніводны твор. І заадно вырашаюць многія асабістыя псіхалагічныя пытанні, звязаныя з працай у калектыве, станаўленнем сябе як асобы і музыканта, а таксама з разуменнем музыкі і культуры ў цэлым. Каб быў вынік, у калектыве павінна быць згода! Што сказаць... Я — строгі выкладчык! *(Прысутныя студэнты ў гэты момант усміхаюцца і шматзначна ківаюць.)*

Атмасфера на занятках у класе надзіва прыязная. Ці трэба адзначаць, што субардынацыя паміж прафесарам і студэнтамі плаўна пераходзіць у каардынацыю і наадварот? Бесперапынны творчы



канцэртных пляцоўках рэспублікі і замежжа, няхай гэта фестывалі або конкурсы ў Германіі, Швейцарыі, Славакіі…
Рэпертуар ансамбля цяпер вельмі шырокі. Тут і сучасная беларуская музыка — сачыненні Андрэя Мдывані, Вячаслава Кузняцова, Уладзіміра Кур'яна, Віктара Войціка. І класіка — Іаганэс Брамс, Роберт Шуман, Іаган Штраўс, Антоніа Вівальдзі. А таксама рок-н-рол і джазавыя творы. А яшчэ нацыянальныя кампазіцыі розных краін — Расіі, Балгарыі, Малдавіі, Грэцыі, Амерыкі. Інакш кажучы, студэнцкі ансамбль адыграў столькі першакласнай музыкі, што па праве набыў статус масцітага, па ўзоры якога сягоння ствараюцца ансамблі ў іншых навучальных установах. «Лілея» працуе сумесна з салістамі — піяністамі, вакалістамі або ўдарнікамі, выкарыстоўвае каларытныя мастацкія прыёмы, як напрыклад, чароўны эфект гавайскай гітары. Магчымасці цымбалаў амаль бязмежныя: тут велізарнае поле для творчасці — і кіраўніка, і студэнтаў. Таму трэба прызнаць, што за 50 гадоў бліскучага прафесійнага развіцця «Лілеі» на чале з Яўгенам Гладковым цымбалы ўспрымаюцца нароўні з іншымі інструментамі, «якія выйшлі з народа», такімі як скрыпка, і занялі годнае месца ў сістэме струнных шчыпкова-ўдарных інструментаў, хоць мы і прызвычаіліся называць іх народнымі. Цяпер гэта не так, і хочацца, каб і ў нашай Акадэміі музыкі назва «народны інструмент» у дачыненні да цымбалаў была перагледжана, бо яна ўжо не адпавядае дынаміцы часу.
Напрыканцы мінулага стагоддзя, у 1997-м Яўген Гладкоў стварыў Беларускую асацыяцыю цымбалістаў, якая ўвайшла ў сусветную Асацыяцыю, у тым жа годзе правёў у Магілёве Сусветны кангрэс цымбалістаў. Але і да гэтага часу Яўген Пятровіч удзельнічае ў розных форумах, канферэнцыях, фестывалях і конкурсах у Беларусі і свеце. Заняты так, што знайсці час на інтэрв'ю вельмі складана. Але гэта выдатна, калі праца прыносіць не толькі задавальненне, але шчасце! Калі ведаеш, што твой досвед з любоўю пераходзіць да наступнага пакалення.

1. Цымбальны аркестр «Лілея». Падчас юбілейнага канцэрта ў Белдзяржфілармоніі. *Фота Сяргея Ждановіча.*
2. Яўген Гладкоў. *Фота Віктара Зайкоўскага.*

працэс. Часам і не разумееш: ты на рэпетыцыі або на занятках? Гладкоў умее — і гэта дар! — кантактаваць са студэнтамі. Тут напоўніцу працуе велізарны досвед чалавека і педагога, а таксама неверагоднае пачуццё гумару, якое заўсёды служыць выдатную службу. Вось падчас ігры хтосьці «завіс» — і трапнае слоўца педагога тут жа выводзіць студэнта «са спячкі». Тое ж і на канцэртах. Гладкоўскі гумар — гэта лёгкая іронія, амаль бацькоўскія жарты, абсалютная незласлівасць, здольнасць пасмяяцца з сябе ды іншых.
Гумар, уласцівы народнай музыцы, уплывае і на драматургію твора, бо кожнае сачыненне Гладкоў бачыць, прадумвае ягоны ход, нібы рэжысёр. Кожны нумар — гэта маленькі шэдэўр! У дадатак цымбальнай музыцы не ўласцівы буйныя формы. Тут і фантазіі, у якіх аказваюцца запатрабаванымі касцюмы кароў і каўбояў, маскі, бутэлькі. У выніку ўсё ўспрымаецца як сапраўднае дзейства!
Цікавыя атрымаліся монаспектаклі на вершы Максіма Багдановіча, а таксама юбілейныя вечары, прысвечаныя Максіму Багдановічу, Петрусю Броўку, Ігнату Буйніцкаму, Сяргею Ясеніну, Янку Маўру, Максіму Гарэцкаму, Іосіфу Жыновічу. На ўсіх канцэртах нязменна адчуваўся выдатны настрой. Інакш кажучы, з «Лілеяй» душа адпачывае, а з Гладковым — весяліцца.
Слаўная дата — 50-годдзе ансамбля «Лілея»! Слаўная і парадаксальная адначасова: узрост салідны, а склад — заўжды юны. «Лілея» даўно зрабілася тварам музычнай студэнцкай Беларусі на


2.

ШЧОДРАЕ ДРЭВА ТЭАТРА

Жана Лашкевіч



1.

Тэатрам варта займацца толькі таму, што ён заўжды скачок у дзяцінства, а гэта — шчасце.

Юрый Бутусаў

Кожны з пяці спектакляў IX Міжнароднага фестывалю тэатраў лялек, прызначаных для дзіцячага прагляду, быў бы цікавы глядзельні падгадаванай, дарослай і сталай: прыпавесці, казачнае вар'етэ і гісторыя, названая адвечнай, паводле старасвецкіх англійскіх казак, з якіх карыстаўся сам Шэкспір. Апошняя, увасобленая Краснадарскім краявым тэатрам лялек пад назвай «Трысняговая шапка» (п'еса Юрыя Сідарава і Ірыны Увáравай), уяўляла з сябе шырокафарматнае сцэнічнае палатно, разгорнутае на ўсё люстэрка і ўсе магчымасці аднаўленай сцэны Тэатра юнага гледача. З эфектнай зімовай завеяй, праз якую вандроўныя артысты нібыта і трапілі да сваёй аўдыторыі. Вазок з лялькамі ды іншым тэатральным начыннем яны, на шчасце, не згубілі, таму адразу ж усталявалі маляваныя шырмы, убраліся ў шыкоўныя строі (стылізаваныя пад англійскія пятнаццатага стагоддзя), вывелі сваіх планшэтных персанажаў... І на тле бліскучых, добра пашытых сукенак з яркімі нагавіцамі тыя відавочна зніякавелі. Пры гэтым і сцэнаграфія, і касцюмы, і лялькі (мастакі Канстанцін Мохаў і Алена Мацкевіч), разгледжаныя паасобку, вымагалі што высокай прафесійнай ацэнкі, што глядацкага захаплення, але сабраныя на сцэне ў адным спектаклі сведчылі хіба пра лішак... Колераў, формаў, фасонаў. Пэўны лішак выявіўся і ў акцёрскім выкананні жывым планам, калі дасведчаныя, спанатраныя краснадарскія лялечнікі перанялі не самую пераканаўчую манеру драматычнага выканання: стандартныя фізічныя дзеянні, перабольшаныя эмоцыі і вялікае намаганне сыграць падзеі, тым часам як варта было б іграць гісторыю — цудоўную, чароўную і павучальную адначасова. Самы важны яе персанаж, спадар Кароль, вырашыў падзяліць каралеўства між трох дачок і, як вядома, дужа захацеў пачуць, хто і як яго за гэта ўхваліць, распавёўшы пра любоў да бацькі; Шэкспір зрабіў з яго караля Ліра. Балазе, казачныя абставіны склаліся так, што каралёву дурноту выправіла вынаходлівая дасціпнасць дачкі, але ёй такое давялося перажыць!

Выяўленчай яркасцю вылучыўся і «Вялікі змей» Марты Гуснёўскай з Гродзенскага тэатра лялек, а гэта не жарты — стылізаваць пад вар'етэ спектакль з узроставай пазначкай «4+»! Гэта значыць забяспечыць паласаты балаганчык эстраднай пляцоўкай і шырмамі, убраць артыстак у такія самыя, чырвоныя з чорным, гарсэты ды цыліндры, вынайсці анімацыйны шэраг для перамены месцаў і адлюстравання ўнутраных станаў асноўных персанажаў, адбліснуць планшэтных лялек да гламурнага ззяння і, нарэшце, даць у рукі актрысе Вользе Авасільцы Удава с прыкметамі вострай падлеткавай дэпрэсіі, маўляў, чаму я не такі, як усе?! Чаму не маю гэтак званых канцавінаў? Аж пакуль высветліцца, што гэта рукі-ногі... Ды абазнаныя жывёлы ведаюць: калі нешта можна адшукаць, дык чаму б не пашукаць? Знаёмства з шэрагам жывёльных і чалавечых арыгіналаў вызначае пошук — чытайце: змест — эксцэнтрычнай казкі, над якой шчыравалі рэжысёр Алег Жугжда і мастачка Ларыса Мікіна-Прабадзяк. Эксцэнтрычнасць, так бы мовіць, зашкальвае, бо адказаць на ўсе пытанні (падлеткавых прэтэнзій падчас пошукаў Удаў паступова пазбыўся) можа толькі Бог. Трапіць да яго можа дапамагчы толькі Драпежны Птах — сцярвятнік цалкам пазнавальны ў абліччы і пластыцы. Дапамагае ён своеасабліва — з-пад самай вышыні скідае Удава долу. І тады ў выглядзе мілай старэчы з парасонам на сцэну выходзіць... Ён.

Напраўду, цяжка быць Богам. Як — у межах аднаго спектакля — і Апавядальніцай, і Варажбіткай, і Фокусніцай. Але ў ролі Бога Галіна Закрэўская без лялькі, як актрыса драматычная, нязломна су-



2.



3.

працьстаіць аўдыторыі, добра ўжо разняволенай жартамі ды фестывальным гуморам, — ды так, што западае ціша: Бог прамаўляе няголасна, то-бок даходліва. Пра свой асаблівы план для кожнага ўдава і чалавека. Шырэй — для кожнай сусветнай істоты ды стварэння. Уяўляеце, колькі планаў трэба трымаць напагатове і мець на ўвазе?! Таму добра будзе, каб на Бога хоць бы не забываліся... Такая паваротка сюжэта можа зрабіцца іспытам для самага гана-


4.

раванага рэжысёра: твор сягае за вызначаныя жанравыя межы. Іх трэба або вокамгенна пашырыць (праз стаўленне выканаўцы да аўдыторыі, інтанацыю, які-небудзь прыём ці нават фокус), або сыграць падкрэслена «ўстаўны нумар» — ды так, каб усё скончылася добра, а не натацыяй. Ад рэжысёрскай трактоўкі Богава асоба не пацярпела, бо ягоны вобраз — кабеты ў веку, бабулі альбо цёткі — перадусім вылучаў дабрыню спагадлівага паразумення. Можна пажартаваць, маўляў, пакуль сусветная сцэна спачывала без «бога з машыны», вядомага са старажытнасці, Алег Жугжда выпусціў «бога з вар'етэ», і той таксама прыдаўся. Магчыма, Бог паўсюль да месца, у любым выглядзе і стане. Але вось Удаў — у якім стане з ім разумеўся Удаў?..

Праз жарты, досціпы, кепікі дзеці на праглядзе пастаноўкі сутыкаюцца з жыццём і смерцю, між якіх віхляе дарога пошукаў уласнай асобы, а дарослыя атрымліваюць важныя ўрокі абыходжання з тымі, хто спанатрыўся на гэтую дарогу выйсці. А як несур'ёзна і прывабна ўсё пачыналася — вар'етэ, спевы, фокусы!..

...Фестывальныя спектаклі не ўнікалі гаворкі пра смерць. Варшаўскі «Baj» вылучыўся назвай «Гуска, Смерць і Цюльпан» Вольфа Эрльбруха. «Да чаго цюльпан? Дзе цюльпан?» — перапытвалі гледачы па праглядзе, бо толькі найбліжэйшыя да сцэны шэрагі разгледзелі, як кашчавае лялечнае дзіця з вялікай галавою ўсклала на бялюткае птушынае цела адпаведную чорную кветку. Бо ад самай сваёй пабудовы тэатральныя залы сталіцы дзяцей пад увагу не бралі, і першая сярод самых не дзіцячых — зала Дзяржаўнага тэатра лялек. Глядзельню Новага тэатра на Лізы Чайкінай, 26, дзе ладзіліся фестывальныя прагляды і выступалі варшаўскія лялечнікі, гэтаксама для дзяцей не прызначалі, а сярод гледачоў «Гускі, Смерці і Цюльпана» яны пераважылі. Не разгледзелі Цюльпан, затое ўбачылі і пачулі сапраўднага Казачніка: артыст Роберт Плушка апавядаў нягучна і нетаропка, не фарбаваў тэкст, не намагаўся пражыць ролі за персанажаў. З Эльжбетай Бяліньскай і Малгажатай Сузукі, Гускай і Смерцю, выпала ўслухацца ў трыццаць хвілін выключнай сцэнічнай цішы: бязгучна плылі аблокі, хістаўся чарот, ззяла вада, хіба Гуска часам шчоўкала дзюбай. Смерць бавілася з ёю на сажалцы. Яна ўпадабала цёплае пер'е і забірала Гуску няўлоўна, пакрысе, як, напэўна, мае быць ў прыродзе. Бо Смерць, аказваецца, суправаджала птушку ад самага нараджэння.

Да гібення і адыходу жывой істоты чалавек, напэўна, не здужае загадзя падрыхтавацца і прызвычаіцца — каб яму не так балела. А ў спектаклі моўчкі давяраюцца прыродзе. Глядзельня фізічна адчувае нейкую гіпнатычнасць, закалыхванне, засынанне. Перш як адплыве цела Гускі, выявы і гукі прыроды прыглушаць жалобу, яна зробіцца празрыстай, але не праз слёзы, а праз дзіўную паэтычнасць моманту...

Таму, што нарадзілася, наканавана памерці. Але чалавек, пакуль жывы, нішчыць жывое вакол сябе. Гэтую асаблівасць чалавечага існавання можна назваць змушанай, але ж ці выпадае пагадзіцца з ёю? Для Каўнаскага дзяржаўнага тэатра лялек драматург Дайва Чапаўскайтэ стварыла версію прыпавесці Шэлдана Сільверстайна «Шчодрае дрэва» пад назвай «Зялёны-зялёны яблы-

чак» як аповед пра чалавечую прыроду: жадаць, атрымліваць і… заставацца няўдзячным. Чалавечак розных узростаў бярэ ад сяброўкі-яблыні плады, галінкі, ствол; сваім адданым сяброўствам ён забівае дрэва, якое не гоніць нават ворага-чарвяка, ратуючыся ад самоты, бо сябра-чалавек з'яўляецца толькі тады, калі мае чарговую пільную патрэбу. І ўрэшце ссякае яблыню. Старым і вельмі нешчаслівым ён прысаджваецца на пень і, агледзеўшы, што душа дрэва яшчэ жывая, прызнаецца ёй у нікчэмнасці сваёй рацыі. Ці зразумеў стары хоць што-небудзь? А калі й зразумеў, што можа выправіць?

Па сюжэце, думках і манеры іх выказвання вельмі падобным да літоўскага апынуўся спектакль з Ізраіля «Калі ўсё было зялёным», дзе хлопчык бароніць дрэва, не дае яго знішчыць. Юнаком зарабляе першыя грошы, прадаўшы ягоныя плады. Чым старэйшым робіцца чалавечы персанаж, тым больш адымае ад дрэва. Для пабудовы жытла дрэва даводзіцца ссячы. А пакуль пень прарастае зялёным пабегам, стары лірычна згадвае жыццё ў калаўроце ўзростаў.

Разыгрываюць пастаноўку Дзікла Кац і Аві Зліха, жанчына і мужчына, якія міжволі ўспрымаюцца бацькамі лялечнага персанажа, а тое, што яны паказваюць, — мадэляваннем будучыні і выбару для дзіцяці.

І літоўскі, і ізраільскі спектаклі адзначаюць, што прырода адраджаецца насуперак чалавеку, але кожнае адраджэнне даецца з большай цяжкасцю і няўхільна набліжае фінал. Прыродны ці чалавечы? Усвядоміць, асэнсаваць іх непадзельнасць і залежнасць адно ад аднаго гледачу трэба самастойна.

Літоўскі твор, разыграны камбінаванымі і планшэтнымі лялькамі, рэжысёр Арвідас Лебелюнас свядома «зацішвае», робіць нягучным, спакойным, і глядзельня не прапускае момантаў, калі мілае чалавечае дзіця выступае эгаістычным спажыўцом. Але спажывецкі лад жыцця не робіць яго шчаслівым, а набыткі часцяком не патрэбны яму самому - чалавеку, па сутнасці, трэба не так ужо і шмат, і гэтым «не-шматам» прырода дзеліцца з ім ад пачатку існавання…

Прыхаваны матыў шчодрага сусветнага дрэва дачуваецца са сцэны. На ім спеюць усе плады. Ягоная страта азначае страту чалавецтва. Верагодна, бацькі не паўтараюць гэта дзіцяці. Ці здолее яно зразумець і запомніць тэатральны ўрок?

«Дарослыя» спектаклі фестывалю таксама давалі свае «ўрокі». Знішчэння асобы — у пастаноўцы «Смерць Караля» Славаміра Мрожака, віртуозна разыграную марыянеткамі (Пензенскі абласны тэатр «Лялечны дом»). Увасабляючы твор з драматычнымі артыстамі, рэжысёры часам дамагаліся пэўнай «лялечнасці» ад




5.


7.


6.


8.

выканаўцаў, якая вылучала падпарадкаванасць, прызвычаенасць, здачу пазіцый асобы на ўсіх чалавечых франтах. Галоўны лялечны герой Мрожакавай драмы мізарнеў на вачах літаральна: выканаўцы падмянялі чарговую ляльку запалоханага доктара, а доктаравы наведнікі, што палявалі на нейкага Караля, стралялі ўжо без разбору і без мэты: паводле рэжысёра Уладзіміра Бірукова, персанажаў знішчала сама логіка прычын і наступстваў. Драму абсурду мастак Віктар Ніканенка змясціў у макет заможнага драўлянага дома, які метафарычна разбураўся і гібеў разам з людзьмі, — дома-эпохі, занесенага ў эпілогу друзам і смеццем.
Своеасаблівы аповед пра захаванне асобы прапанаваў спектакль Палтаўскага абласнога тэатра лялек «Партрэт з лятаючым гадзіннікам. Марк Шагал» паводле кнігі Марка Шагала «Маё жыццё». Жанр сваёй работы рэжысёрка Аксана Дзмітрыева вызначыла як ілюстрацыю, але, на шчасце, ілюстрацыяй кнігі не абмежавалася — і мы займелі пастаноўку пра тое, як «трэба рабіць сваё», як калісьці трапна сфармуляваў беларускі літаратурны класік. Шагал у выкананні Сяргея Цыбы не мяняецца ад першага і да апошняга з'яўлення на сцэне, затое мяняецца ягоны мастакоўскі свет (для двухпамерных лялек-аб'ектаў мастачка Наталля Дзянісава выкарыстала вядомыя вобразы з карцін Шагала). Навакольны свет таксама мяняецца безупынна, ды бязрадасна. Хіба ў Парыжы Марка чакае поспех (карціны набываюць трохпамернасці праз канструкцыю з асобнымі рухомымі дэталямі), але не толькі таму, што ягоныя творы ўпадабалі калекцыянеры і аматары: і для сваіх, і для чужых Шагал патрапіў акрэсліць мяжу і пакласці крэс вымогам іх зменлівых густаў.

На жаль, расклад фестывальных спектакляў не дазволіў паглядзець усю праграму без вынятку, і ў гэты раз выняткам зрабіўся спектакль Аляксея Ляляўскага «Ваня. Казка пра Ваню і загадкавую рускую душу» Тэатра «Karlsson Haus» з Санкт-Пецярбурга, неафіцыйна названы адным з найлепшых. Тым большым будзе жаданне пабачыць яго на ўласныя вочы сёлета ўвосень. А пра пастаноўкі, якія вымаглі самай пільнай увагі, чытайце далей.

1. «Зялёны-зялёны яблычак» Дайвы Чапаўскайтэ. Каўнаскі дзяржаўны тэатр лялек (Літва).
Фота Сяргея Ждановіча.
2. «Смерць Караля» Славаміра Мрожака. Пензенскі абласны тэатр «Лялечны дом» (Расія).
Фота Сяргея Ждановіча.
3. «Гуска, Смерць і Цюльпан» Вольфа Эрльбруха. Тэатр «Baj» (Варшава, Польшча).
4. «Ваня. Казка пра Ваню і загадкавую рускую душу». Тэатр «Karlsson Haus» (Санкт-Пецярбург, Расія).
5. «Вялікі змей» Марты Гуснёўскай. Гродзенскі абласны тэатр лялек (Беларусь).
6. «Партрэт з лятаючым гадзіннікам. Марк Шагал. "Маё жыццё" — ілюстрацыі». Палтаўскі абласны тэатр лялек (Украіна).
Фота Сяргея Ждановіча.
7. «Калі ўсё было зялёным». Тэатр «Key» (Ізраіль).
8. «Трысняговая шапка» Юрыя Сідарава і Ірыны Уваравай. Краснадарскі краявы тэатр лялек (Расія).

ПАДНЯЦЦА ДА ПРАЎДЫ СВЯТОЙ

«На дне» Магілёўскага абласнога тэатра лялек

Жана Лашкевіч

Падобна, што лялечныя вобразы мастачкі Таццяны Нерсісян да магілёўскага спектакля «На дне» Максіма Горкага ўтварыліся праз дакор дзявулі Насты (Наста Лапцінская) «сапсаванаму» Барону (Сяргей Сяргеенка): «Ты мной жывеш, як чарвяк яблыкам» (для параўнання — «Легенда пра Марка»: «А вы на земле проживёте / Как черви слепые живут»...). З-пад вечак-адтулінаў на сцэнічны пандус персанажы выпаўзаюць, як патрывожаныя чэрві. Градус пандусавага нахілу невялікі. На такім метафарычнае спаўзанне да прорвы хоць і няўхільнае, але запаволенае. Так што чэрвепадобныя паспяваюць кахацца, сварыцца, спадзявацца...

Калі святла набярэцца дастаткова і размаітыя векі шчыльна прымкнуцца да люкаў, пандус набудзе падабенства і са смеццеправодам, і з адмысловай шафай-захавальняй (морг? архіў?), і нават з закінутай вайсковай прыстасовай жудлівай канструкцыі (фартэцыя? танк?). Насельнікі там і сапраўды... як у танку. Асуджана дзяўбуць адзін аднаму тэксты ўзору 1902 года (на яго прыпала першая пастаноўка п'есы), аж сліна пырскае: дно пільнуюць. Цягам першага акту на авансцэне паміpae велізарная, даўжэзная Ганна, і ў сцэнічны краявід можна ўглядацца толькі праз ейныя, так бы мовіць, кашчавыя падрабязнасці. Навошта? Каб не забыцца пра смерць.

Яна муляе чэрвепадобным сваёй няўхільнай відавочнасцю. Волю набывае Ганна (Таццяна Зелікава) — па сваёй смерці, Васіліса (Галіна Барысава) — па мужавай. Брыняюць, выбухаюць чырванню выхады Васілісы: кабету пратачыла прага чужой смерці, але гэта смурод, бруд, які так проста не вымецеш і не схаваеш. І яна падае рэпліку, праз якую Ігар Казакоў убачыў ды ўвасобіў фінал спектакля: «А вось калі санітары прыйдуць ды штраф дадуць, я тады ўсіх вас — прэч!»

Камбінаваныя лялькі (галава на вядучай акцёрскай руцэ, штучная рука для лялечнай істоты і адмысловая апранаха на акцёрскі торс) прадстаўляюць персанажаў як бы з падвоенай экспазіцыяй — пакуль характарная лялечная галава адпрацоўвае рэпліку, эмацыйнае аблічча артыста нюансуе перажыванні персанажа. (Сучасныя тэхналогіі паспрыялі таму, што галовы, зробленыя з сілікону, пластычныя, так што і за лялечнай мімікай назіраць не сумна, асабліва тым, хто апынуўся бліжэй да сцэны.) Камбінаваная лялька абыгрываецца рэжысёрам і як чужое, несапраўднае аблічча, якое знявечыла персанажа: Акцёр, апантаны надзеяй вылекавацца ад п'янства, згадвае улюбёны верш Беранжэ пра пошукі праўды святой і... пазбываецца лялечнага «дадатку»; але клічуць выпіць, і Акцёр (Азіз Азімаў) літаральна нацягвае на сябе персанажа — на колькі імгненняў лялька і выканаўца зазіраюць адно аднаму ў вочы...



1.



2.

П'есу Горкага зазвычай разбіраюць на цытаты. Спектакль Ігара Казакова крэсіць з іх новыя сэнсы — праз вобразы і мізансцэны. Моцная падтрымка Нерсісян забяспечыла іх выключную выразнасць, якая не цураецца метафарычнасці.

На першы выхад Ваську Попела (Іван Трус) прадстаўляе ягоная вялікая галава — як паганская маска. Васька пагрозліва прымушае Барона брахаць, але той «адвывае» яшчэ жывую Ганну; пакуль Васька засыпае яму грошы проста ў лялечную глотку, Барон прыніжаецца ўжо мэтанакіравана, атрымліваючы калі не асалоду, дык пэўнае здавальненне — да істэрыкі і рэзанёрскага «адхадняку». Паказальна, што размова Ваські з Васілісай пра жаночую душу таксама пераляшчаецца рэжысёрам да цела паміраючай Ганны і падаецца як бы праз ягоную праекцыю. І наступная сцэна спакушэння Ваські адбываецца пры Ганне, калі страшная Васькава галава-маска нібы душыць Васілісу, а яна, як чарвяк у яблыку, точыць гэтую галаву, курчыцца, насалоджваецца, і з вуснаў Васькавай галавы-маскі высоўваецца і трапеча чырвоны язык — Васілісіна рука... Суцяшэнне Ганны Лукою (Мікалай Сцешыц) рэжысёр спалучае са сцэнай масавай гульні ў карты; гульцы б'юць — картамі адно аднаго і Ганну па нервах, а карцёжны пройгрыш (маўляў, гульня вымагае таленту) гучыць пралогам да будучай споведзі Акцёра. Пры памерлай Ганне п'яная кампанія ладкуецца спаць з крыкамі, што «мерцвякі не чуюць, не адчуваюць», і атрымлівае на сон макабрычны танец велізарнай кіёвай лялькі — танец вызвалення.

Каб глядзельня не прамінула цуду з'яўлення Лукі, Васька гучна рэзюмуе, што сумленне мець невыгодна...

...Праз паветраную шахту ліецца мяккае ззянне, і з'яўляецца маленькая лялечка з крылцамі, гэткае птушаня-анёлак. Развіццё дзеяння зробіць яго падобным да молі, якая выгрызае ў душах ледзь заўважныя дзіркі надзеі, веры, спадзявання. Адна лялька Лукі вырашана як традыцыйная планшэтная — так, што іншыя персанажы перадаюць яе з рук ў рукі, нянькаюць, шпурляюць, валтузяць, нават намагаюцца ёю кіраваць (проста ўвасобленыя пошукі праўды!); другая — на доўгім кіі, як на шпяні, па памерах яшчэ меншая, па вырашэнні — яшчэ больш іранічная. І суцяшае Лука перабольшана бадзёра — галаском якога-кольвек дамавічка з савецкага мультфільма. Падабенства да «анёла аўтарскай ідэі» ўзмоцнена скарачэннем тэксту персанажа — і расповеду пра злодзеяў, якіх Лука прымусіў высцебаць адзін аднаго, і высновы пра тое, што турма добраму не навучыць. Затое падкрэслены, вылучаны развагі пра «зямлю праведную»: у іх кожны чуе тое, што хоча пачуць. Здаецца, кідай усё — і бяжы, шукай, але дно трымае, дно не ўхваляе...

Спектакль Казакова пазбаўлены хрэстаматыйнай «спрэчкі праўды» праз супрацьстаянне змагара Саціна (Віктар Клачко) і суцешца Лукі. За сто гадоў сцэнічных увасабленняў пошукі «праўды святой» і сацыяльныя перабудовы стоадсоткава змянілі склад глядзельні: яна ведае цану паказу рэвалюцыйных заклікаў. І, верагодна, яе сённяшні герой — Васька Попел, упэўнены, што трэба жыць інакш, лепей трэба жыць! Вось толькі дзе і калі...

Перад усімі падзеямі спектакля рэжысёр вылучае дачыненні Ваські і Наташы (Наталля Слашчова). Васькавы заляцанні і «крыкі душы» камічна перапыняе Лука, ды так, што паўстае вельмі сур'ёзная паўза. Прыём, скарыстаны з Акцёрам, у сцэне мройнага вянчання Ваські з Наташай пераасэнсоўваецца: артысты таксама сцягваюць з сябе лялек і становяцца пад мяккае святло якраз пад той самай паветранай шахтай, праз якую «надзьмула» Луку (чым не знак пераходу ў «праведную зямлю»?). Васька дастае вясельную сукенку, а са сцэнічных адтулін цягнецца... пахавальнае кустоўе (яно суправаджала расповед Насты пра Раўля-Гастона): Васька і Наташа — не бязважкі крылаты Лука. Узлунаць ім не наканавана. Безабароннымі аголенымі нагамі адсвечвае Наташа. Лёс гэтых ног вырашае сястра Васіліса.

І макабрычны танец памерлай Ганны пераймае знявечаная Наташа: працягвае чырвоныя абвараныя ногі да глядзельні. Сцэна памылковага асэнсавання Наташаю Васькавага ўчынку (маўляў, забіў Карастылёва, бо ў змове з Васілісаю) рэжысёрам справядліва скарочана, таму што ўсе асэнсаванні, здагадкі і прасвятленні ўжо не маюць значэння. Вокамгненна пачынаецца калатнеча, падсвечаная чырванню і дымам на ар'ерсцэне. У спыненым імгненні мізансцэны бойкі адтуль моўчкі падымаюцца санітары. Падымаюцца! Ці не з-пад таго сакрэтнага месца, якое чэрвепадобнае насельніцтва лічыла дном?! Чым кіраваліся там, калі вырашалі знішчыць смурод, мярзоцце, бруд са сваёй столі? І ў які неспадзяваны бок хістанулася метафара, і як разгарнулася...

Тры хвіліны доўжыцца канец свету, што шукаў ды не здолеў адшукаць дарогу да святой праўды. Лялькі здзіраюцца з выканаўцаў, як праўдзівыя скуркі, бо ўвасабляюць толькі знявечаныя і брыдкія целы колішніх насельнікаў дна. Аніводная душа (бо не вылекаваная праўдай?) не прамільгне на чырвоным тле санітарнай апрацоўкі: нават Лука знік у прадонні і знішчаны, як усе астатнія. Як і ўсё, што гучыць ганарліва.

Праўда, асобы санітараў рэжысёр не вызначае. Аднак ёсць верагоднасць, што яны не з іншае планеты.

1. «На дне». Сцэна са спектакля.
2. Азіз Азімаў (Акцёр).
Фота Сяргея Ждановіча.

ЯК ВАВЁРКІ Ў КОЛЕ

«Fable (Байка)» Гомельскага абласнога тэатра лялек

Валянцін Пепаляеў

Адным з самых адметных і, падаецца, недаацэненых спектакляў фестывалю зрабілася «Fable (Байка)» паводле Жана дэ Лафантэна ў пастаноўцы рэжысёра Юрыя Дзівакова.

«Гармонія ўсеагульнага вар'яцтва на дзве дзеі» атрымалася ў Дзівакова па-добраму разбэрсанай і дасціпнай, хіба толькі не ўсе гледачы ды ўдзельнікі фэсту яе віталі. Але неспадзеўка, з сучаснай іроніяй вытрыманая ў стылістыцы палацавага (прыдворнага) французскага тэатра васямнаццатага стагоддзя, з'явілася крадком, неўзаметку і адтуль, адкуль не чакалі, — з паўднёвай Беларусі, з Гомеля. І пацягнула згадкі ды асацыяцыі — з «Механічным апельсінам» Стэнлі Кубрыка, знятым па рамане Энтані Бёрджэса, пастаноўкамі Роберта Уілсана, спектаклем «Выкраданне Еўропы, ці Тэатр Уршулі Радзівіл» Мікалая Пінігіна ў Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы, урэшце мультфільмамі геніяльнага савецкага аніматара Андрэя Хржаноўскага. Праца Дзівакова — адначасова і стылізацыя, і гульня са стылем, і элегантная дуля ў кішэні ўсім снобам і псеўдаінтэлектуалам. На пачатку прыёмы збіваюць з панталыку, але, успрыняўшы рэжысёрскую іронію, вы непазбежна адчуеце здавальненне. Нават тады, калі прыхільнікам творчасці Лафантэна сябе дагэтуль не лічылі. І наогул да французскай культуры абыякавыя.

Пасыл Дзівакова варты павагі: «Які адметны гэты свет, зірні!» Усе ў ім сведчаць пра гармонію і пошук дыялогу — мурашы, лісы, ваўкі, курапаткі... Незразумела, дзе канчаецца адна субстанцыя ды пачынаецца іншая: усё натуральна праходзіць праз кола пераўтварэнняў, вяртаецца да пачатку і не мае ні мяжы, ні скону. Звяры, неба, расліны, людзі — усё адзінае, задзіночанае, усё падпарадкоўваецца адзінай боскай задуме.

Спектакль мае шалёны, зусім не правінцыйны рытм. Такі рытм не ў кожным сталічным творы вытрымліваюць — што лялечным, што драматычным. Добрая не толькі форма, зададзеная рэжысёрам, але і выкананне: у пастаноўцы занята ўсяго сем акцёраў, а такое ўражанне, што на сцэне цэлы карнавал з дзіўных істотаў. Праўда, артыстам прыкметна бракуе прафесійнай вывучкі, каб існаваць па мулкіх законах фармалістычнага тэатра. Але, як пісаў Андрэй Вазнясенскі, «за спробу — дзякуй»...

Фантазію рэжысёра абмежавалі вельмі сціплыя фінансавыя магчымасці, і гэта заўважна. Вось бы Дзівакову такі бюджэт, які для ўвасаблення казак Пушкіна прапанаваў Роберту Уілсану Тэатр Нацый у Маскве! Вось дзе можна было б разгарнуцца! Не кажучы ўжо пра ганарар...

«Fable (Байка)» відавочна выбілася з праграмы лялечнага фэсту дый са стылістыкі сучасных айчынных спектакляў таксама: там казырацца, гарлаюць, рэжуць, спрабуюць эпатаваць, збіваюць на горкі яблык гарачым скразняком агрэсіі ды не пакідаюць надзеі на выйсце. Твор ставіць рубам філасофскае пытанне: ці бывае ў вар'яцтве гармонія? І Юрый Дзівакоў, які сталічнай публіцы запомніўся ў ролі Гамлета (жанр аднайменнага спектакля Ігара Казакова пазначаны як «трагіфарш»), адказвае цалкам па-мастацку пераканаўча, вытанчана і гарэзліва.

...А Гамлет ягоны перакінуўся змэнчаным трыццацігадовым хлопчыкам, які дрэнна суіснуе з рэчаіснасцю. Нейкай пародыяй на Супермэна і ўсіх галівудскіх супергерояў разам. Ён кідаўся прыгожымі словамі, але ў душы заставаўся цюхцяем і недарэкам. І Дзівакову-артысту воляю Казакова-рэжысёра гэта выпала ўвасобіць бліскуча. Ва ўласнай рэжысёрскай працы Дзівакоў таксама дэманструе адметную меру густу і самаіроніі.

Мяркуючы па афішы, Гомельскі абласны лялечны тэатр мае сур'ёзныя пастаноўкі: «Сабачае сэрца» Міхаіла Булгакава, «Памінальная малітва» Грыгорыя Горына, «Вішнёвы сад» Антона Чэхава, «Над прорваю ў жыце» Джарома Сэлінджара, «Генералы ў спадніцах» Жана Ануя. Здаецца, побач з імі «Fable (Байка)» — ці не самая легкадумная назва. Каб жа толькі глядач на яе звяжыў і прабачыў нейкія непазбежныя агрэхі і недасканаласці. Бо «Fable (Байка)» — узор інтэлектуальнага тэатра, вытанчанага, рафінаванага, выбітнага «мастацтва для мастацтва».



«Fable (Байка)».
Сцэна са спектакля.
Фота Сяргея Ждановіча.

ШЧАСЦЕ ЧЫРВОНАЙ ЕВЫ

«Фро» Брэсцкага тэатра лялек

Кацярына Яроміна

Платонаўскае апавяданне зрабілася падставаю для пяшчотнай, кранальнай і не пазбаўленай іроніі пастаноўкі, але нават іронія не замінае назваць яе адной з самых светлых у вечаровай фестывальнай праграме. Між тым прастата і займальнасць твору рэжысёра Руслана Кудашова ўяўная, бо за ёй паўстае лабірынт з метафар, алюзій і загадак. Перадусім забірае ўвагу сутыкненне асабістага (якое ператвараецца ў агульначалавечае) і сацыяльнага, пачуцця і ідэалогіі, рэалізаванае праз суіснаванне біблейскіх матываў і прыкметаў савецкай паўсядзённасці 1930-х, яркае і дваістае — як у Платонава.

Жанчына і мужчына, Фро і Фёдар, сядзяць ля дрэва, чые галіны ўтвараюць дзве раскрытыя далоні, працягнутыя ўгору (абазнаныя ў творчасці Кудашова пазнаюць дрэва са спектакля «Патудань» паводле Платонава, а таксама знойдуць у «Фро» нямала ўлюбёных адзнак рэжысёрскага почырку), і прамаўляюць словы з біблейскай «Песні песняў». Выява ўзнікне і пазней, дапоўненая выразным пластычным «танцам» акцёрскіх рук, надзвычай пяшчотным і цнатліва-эратычным, як ні дзіўна выглядае такое спалучэнне. Каханне як нешта вечнае, сапраўднае і пазачасавае стварае для герояў адасобленую рэальнасць, адрозную ад той, што поўніцца грукатам цягнікоў — яны вязуць будаўнікоў камунізму на Далёкі Усход. Шчасце тут і зараз супрацьпастаўляецца абстрактнаму шчасцю ў прывіднай будучыні: і праца Фро на чыгунцы, і блізкасць маладой жанчыны з мужам вырашаны рэжысёрам праз танец далоняў, і нават прыбыццё цягніка пададзена ў эратычным ключы.

Праз рэжысёрскае вырашэнне Фро і Фёдар нагадваюць першалюдзей, Адама і Еву ля Дрэва Спазнання, альбо Жыцця. Аднак асабісты рай у краіне, што «будуе камунізм ці нешта іншае», немагчымы. Фёдар выпраўляецца наладжваць таямнічыя электрычныя прыборы, а Фро застаецца пакутваць, бо здаволіць прагу «мяшчанскага» шчасця і адначасова цяжка працаваць дзеля калектыўнага раю не выпадае. Крэс супярэчлівасці пакладзе яе маленькі анёлак… Ён з'явіцца на сцэне без тварыку, без цела, — толькі саколачка і шорцікі, уніформа новага дэіндывідуалізаванага чалавека, якому наканавана скончыць справу бацькоў.

Яшчэ адна біблейская спасылка спектакля — «чырвоная Ева», што ўзнікае падчас сцэны ў канторы: жанчына пад чырвоным покрывам, які выклікае асацыяцыі і з мафорыем Багародзіцы, і з савецкім сцягам, у адной руцэ трымае яблык, у іншай — серп і молат, пазнавальныя сімвалы, яны красамоўна і з безумоўнай іроніяй выкрываюць стан Фросі і падаюцца кодам да разумення пастаноўкі.

Побач з біблейскімі яблыкамі ў спектаклі шмат савецкіх «пладоў»: ад чырвоных хустак да папіросаў «Беламор-канал», агітплакатаў і песні «Bella chao». Рэжысёр разам з мастачкай Марынай Заўялавай далікатна, тактоўна ўзнаўляе атмасферу часу і захоўвае абаянне платонаўскага тэксту. Над сцэнай лунаюць папяровыя самалёцікі — тэлеграмы, мары, весткі і думкі, выклікі на працу, аркушы з апавяданнем, якое на старасвецкай друкарцы дзяўбе ці то лялька Фёдар, ці то сам аўтар. Гэтыя «самалёцікі» клапатліва пранюхваюцца-прачытваюцца на пошце (асабліва лісты наладчыка таямнічых прыбораў), а па шырмах — дзвярах таварных вагонаў — на будоўлю светлай будучыні імчаць цягнікі-прасы ды цягнікі-імбрыкі, пакуль у Чырвоным кутку спявае хор.

Створаны простым і дастаткова сціплым прадметным шэрагам, здольным выклікаць пэўныя асацыяцыі, пазнавальны свет суседзіцца і сутыкаецца з пазачасавым. Можа, менавіта таму тры планшэтныя лялькі асноўных персанажаў вырашаны вельмі абагульнена: эпоха амаль не дакранулася да іх, не пакінула сваіх пазначак. Затое ў вобразах масоўкі, у касцюмах артыстаў, своеасаблівай варыяцыі на тэму ўніформы чыгуначных служачых, яна адчувальная. Работа акцёрскага ансамбля і асабіста Аксаны Чывялёвай (Фро), Канстанціна Крыштаповіча (Фёдар) ды Івана Герасевіча (бацька Фро) заслугоўвае высокіх адзнак, асабліва за далікатнае ўзнаўленне рэжысёрскай інтанацыі іранічнага пасміхання і пяшчотнага шэпту.

Калектыў брэсцкіх лялечнікаў можна шчыра павіншаваць з тым, што ён папоўніў свой рэпертуар яшчэ адной пастаноўкай Руслана Кудашова. Верагодна, ёй выпадзе такі самы шчаслівы фестывальны лёс, як ягоным жа «Халстамеру» альбо «Поўні Сальеры». Бо «Фро» — спектакль пра жаданне шчасця, зразумелае і невынішчальнае.



«Фро». Аксана Чывялёва (Фро).
Фота Сяргея Ждановіча.

МІЖ АЎТАРАМ І МАТЭРЫЯЛАМ

«Інтэрв'ю з ведзьмамі» Беларускага дзяржаўнага тэатра лялек

Аляксей Замскі

Яўген Карняг, ад пачатку спектакля захапіўшы глядацкую ўвагу, не паслабіць захоп да самага фіналу — з тым, каб чалавек сышоў дадому з відавочным адбіткам перажытага. Але пасля накаўту на драпіны не зважаеш. За аглушальным не заўжды выпадае дачуць ціхшэйшае (і часам не менш важнае). Таму і наймацнейшае ўздзеянне на гледача зазвычай плануецца бліжэй да фіналу: так у «Інтэрв'ю з ведзьмамі» казачная жорсткасць і архаічны сімвалізм, занатаваныя братамі Грым, цьмянеюць перад існым жахам Халакосту.

Драматургічная «эскалацыя гвалту», выкладзеная на паперы, выглядае дасціпна і бліскуча: страшныя нямецкія казкі пераймае біблейскі сюжэт, які праецыруецца на мінулую сусветную вайну. Праз падмену дзейных асоб ён ператвараецца ў жудлівы аповед, бо людзям нагадваюць пра нядаўнюю рэчаіснасць. Глядач як нашчадак колішніх удзельнікаў ваенных дзеянняў, хутчэй за ўсё, не ў стане ўспрымаць гэтае паведамленне адцягнена, а таксама памяркоўна лічыць яго байкай — праз гістарычную пэўнасць ды абазнанасць у асобах і падзеях.

Выдуманы жах не параўнаецца з жахам рэальным. Мо таму крытыкі, кажучы пра спектакль, шмат увагі звяртаюць на ягоную атрыбутыку — чарапы, тэлевізары і бутафорскія рукі. Казачная магія губляе сілу, і адсечаныя канцавіны робяцца простым рэквізітам якраз у той момант, калі над сцэнай пачынае лунаць попел з канцлагерных комінаў. Пасля такой павароткі сюжэту ці не ўсё папярэдняе ўспрымаецца існай забавай.

Гэты попел засціць не толькі тое, што адбывалася на сцэне і да, і пасля ягонага з'яўлення, але і асноўны канфлікт пастаноўкі — паміж аўтарам і матэрыялам. Канфлікт паміж п'есай, якая апавядае пра жанчын і жаночыя ініцыяцыі, і драматургам, які глядзіць на гэта (ці наўмысна, ці непазбежна) мужчынскімі вачыма.

Яўген Карняг сцвярджае, што «не адрознівае полу», аднак кранае тэмы, якія па-за полавай прыналежнасцю не існуюць, — цнатлівасць і мацярынства. Заўважу: менавіта мацярынства, а не бацькоўства, — што даводзіць і матыў плоду ў чэраве (ён паўтараецца), і вобразы роднай і нероднай маці, якія пераходзяць з адной казкі ў іншую (бо абраныя, вядома, не выпадковым чынам).

Зразумела, тэму мацярынства, як і тэму складаных дачыненняў маці і дачкі, пасля пэўнай мяжы рэжысёр-мужчына можа даследаваць толькі тэарэтычна. Але ніхто і не сцвярждае, што такія тэмы трэба разглядаць толькі праз выпрабоўку на сабе, — у адхіленым назіранні і трактоўцы ёсць свае плюсы, і не толькі зацяганы «свежы погляд звонку». Між тым вызначэнне аўтарам дыстанцыі паміж сабой і тэмай — частка мастацкага выказвання. І калі ў межах аднаго сцэнічнага твору заўважна рознае набліжэнне да дзвюх тэмаў і абедзве — па-за асабістым досведам аўтара, на гэтым натуральна завастраецца ўвага, узнікае пытанне аб прычынах ці мэтах той розніцы. Так, у стаўленні да канцлагерных вязняў Карняг адмаўляецца ад умоўнасцей, наўпрост цытуе ўспаміны сведак, і тэма паўстала б зусім інакш, каб рэжысёр да гэтых сведчанняў не звяртаўся. Чаму ж нас не дзівіць тое, што да жаночых споведзяў ён не дапускае жанчыну-драматурга, каб злучыць апасродкаваны досвед з непасрэдным? Гэта было б зразумела, калі б Яўген Карняг прынцыпова ставіў толькі ўласныя п'есы (згадайма працу з драматургам Дзмітрыем Багаслаўскім над спектаклем «Блондзі» ў межах IV Міжнароднай драматургічнай лабараторыі, красавік 2015 года, Мінск). Няўжо не знайшлося аніводнай драматургесы, з якой ён мог бы супрацоўнічаць? Зрэшты, можа быць, такія і знайшліся, і нават працавалі, але згадаць пра іх нідзе не палічылі патрэбным? Як пра Габрыелу Містраль (у пастаноўцы гучыць яе калыханка) ці Крысціну Жывульску (вядомая цытата з яе мемуараў пададзена ў той самай «папялістай» сцэне).

«Існае жаночае» ўносіцца ў спектакль бліскучымі актрысамі Святланай Цімохінай, Наталляй Кот-Кузьмой і Ганнай Гаспадарык (Святланай Анікей). Але бачыць і ўспрымаць іх прапануецца праз мужчынскія вочы, як, напрыклад, у сцэнах «Я прыгожая. Я пакажу?» і «Інтэрв'ю з ведзьмай-цнатліўкай». Рэжысёр, відавочна, не супраць агалення на сцэне, але распранаць імкнецца цэлы маладыя і прывабныя.

Такім чынам, шмат у чым адметная пастаноўка «Інтэрв'ю з ведзьмамі» прапануе нам гутарку на «жаночыя тэмы», дзе жанчына можа быць знакам, ілюстрацыяй — але... аніяк не ўдзельнічаць нароўні.



«Інтэрв'ю з ведзьмамі». Ганна Гаспадарык, Святлана Цімохіна, Наталля Кот-Кузьма.
Фота Сяргея Ждановіча.


2.

ТЭРЫТОРЫЯ МАСТАЦКАЙ СВАБОДЫ

Крысціна Смольская

Пры канцы XX — пачатку XXI стагоддзяў айчынны тэатр імпэтна і хутка засвоіў сучасную харэаграфію, тэатр тэксту, аб'ектны, дакументальны, сацыяльны і постдраматычны, культуру драматычных чытанняў і арт-тэрапію — усё, што знаходзіцца за межамі псіхалагічнага тэатра. Праз гэта абнавіўся і тэатральны менеджмент. Бум праектнага тэатра на айчыннай прасторы прадыктаваны часам і запатрабаваны грамадствам.

Праектны тэатр ствараецца незалежнай камандай тэатральных дзеячаў (рэжысёраў, акцёраў, прадзюсараў, мастакоў і іншых), аб'яднаных агульным мастацкім зацікаўленнем. Падобная арганізацыя тэатральнага менеджменту для беларускага тэатра не навіна і звязана з пераломнымі момантамі гісторыі. Класік запэўніваў: «Патрэбныя новыя формы», але не ўдакладняў, што яны цыклічна паўтараюцца. Прыгонны тэатр XVIII стагоддзя з'явіўся тады, калі Рэч Паспалітая ўкруцілася ў працяглы эканамічны заняпад. На пачатку XX стагоддзя, падчас рэвалюцыйных падзей, узнікла трупа Ігната Буйніцкага — прыклад праектнага тэатра, які папярэдзіў з'яўленне тэатра прафесійнага. У тэатрах-студыях 1980—90-х, на сконе савецкай імперыі, увасабляліся п'есы абсурдыстаў, незапатрабаваныя тагачасным рэпертуарным тэатрам. Пачатак новага стагоддзя пазначаны развіццём асабістай свядомасці, і праектны тэатр ёй цалкам адпавядае. Сённяшняя еўрапейская тэатральная практыка арганічна сумяшчае прапановы рэпертуарныя і праектныя, лагічна забяспечвае і пастаяннае фінансаванне першага, і гранты для другога.

Пад рэпертуарным тэатрам з устойлівай трупай, шматлікімі цэхамі і штатнымі адзінкамі, які пераважае ў Беларусі, традыцыйна маецца на ўвазе той, што датуе дзяржава: тэатр-дом, які мае ўласную сцэну, планы па запаўняльнасці залы, і не дазваляе сабе рызыкоўных эксперыментальных выказванняў. Праектны тэатр перад рэпертуарным выгадна вылучае мабільнасць. Актыўная частка тэатральнай грамадскасці аб'ядноўваецца, каб стварыць спектакль на незалежнай, часта зусім не тэатральнай пляцоўцы. Праектны тэатр апынаецца тэрыторыяй мастацкай свабоды, дзе пануюць вострыя тэмы, ужываецца нецэнзурная лексіка, шукаюцца новыя формы акцёрскага існавання (прыкладам, так званае «расслаенне» ролі, калі артыст адначасова іграе персанажа, сваё стаўленне да яго і выяўляе сябе як асобу), дзе рэжысёрская фантазія не абмяжоўваецца сцэнай-каробкай і знішчае межы паміж глядзельняй і выканаўцамі, дзе вядуць рэй тыя сучасныя аўтары, якіх рэпертуарны тэатр часта не можа сабе дазволіць, а сцэнаграфія мінімалістычная (бо фінансаванне, вядома, не вялікае). Спектаклі не прывязваюцца да адной пляцоўкі і могуць пракатвацца на розных сцэнах.

Найбуйнейшыя праектныя тэатры, чыё існаванне, безумоўна, немагчыма без прафесійнага і актыўнага прадзюсара, — Цэнтр візуальных і выканаўчых мастацтваў «АРТ Карпарэйшан» на чале з Анжалікай Крашэўскай, Цэнтр эксперыментальнай рэжысуры Таццяны Траяновіч і «Тэатр Ч» Андрэя Чорнага.

Найноўшая паводле храналогіі пастаноўка ў рамках праектнага тэатра «АРТ Карпарэйшан» зроблена тандэмам у складзе беларускага драматурга Віталя Каралёва і рэжысёра Аляксандра Марчанкі. «Опіум» — першы айчынны спектакль, створаны з дапамогай краўдфандынгу.

Ваенны канфлікт ва Украіне — той фон, на якім жыхары беларускага Рагачова кожны дзень змагаюцца з айчыннымі рэаліямі, спрабуючы выжыць сярод беднасці, беспрацоўя і грамадскай абыякавасці. Маці (Юліяна Міхневіч) і двое сыноў, Коля (Максім Брагінец) ды Андрэй (Арцём Курэнь), атру-


1.



чаныя горкім жыццём. Верагодна, тое, што адбываецца з імі, — адваротны бок нашай талерантнасці, няўменне адстойваць уласныя інтарэсы і межы.

Таццяна Траяновіч, стварыўшы Цэнтр эксперыментальнай рэжысуры, арганічна сумяшчае прадзюсарства і рэжысёрства. Спектакль «Ілюзіі», які год таму з'явіўся ў рамках праектнага тэатра, з поспехам пракатваецца на сцэне Нацыянальнага цэнтра сучасных мастацтваў, удзельнічаў у праграме «Belarus Open» найбуйнейшага айчыннага фестывалю «ТЭАРТ» (2015), а таксама ў Міжнародным тэатральным фестывалі «М.арт-кантакт — 2016», вылучаны на Нацыянальную тэатральную прэмію. Рэжысёрка Таццяна Траяновіч ставіць на галоўнае месца не меладраматычную гісторыю аўтара п'есы, а метад камунікацыі з гледачом. У невялікай зале Нацыянальнага цэнтра сучасных мастацтваў няма звыклай сцэны і груваздкіх дэкарацый, хіба пластыкавая дошка для малявання, графін з вадой і шклянкамі, відэапраекцыя.

«Ілюзіі» — тры невялікія аповеды, кожны наступны ставіць пад сумнеў змест папярэдняга. П'еса Івана Вырыпаева апынаецца скрынкай фокусніка, адкуль з'яўляюцца новыя фрагменты жыцця персанажаў. Гульня памяці не вымагае лагічна пабудаванай драматургічнай канструкцыі. Адзін да аднаго далучаюцца пазлы-гісторыі, каб скласці карціну жыцця. Іх нельга назваць маналогамі, яны балансуюць на мяжы маналогу і яго прэзентацыі, прагаворвання. Станіслаў Савосцін, Марына Дзянісава, Алеся Пухавая, Антон Макуха шчыра і кранальна, са слязьмі і гумарам пад жывую гітарную музыку (кампазітар Арцём Давідовіч) апавядаюць пра дачыненні сямейных пар. Яны так пераплялíся, што цягам спектакля артысты малююць схемы са стрэлачкамі, каб патлумачыць, хто каго кахаў і хто каго жадаў. І калі з фактамі біяграфіі герояў разабрацца не так складана, дык сфера пачуццяў выходзіць цалкам эфемернай і зменлівай. За акцёрамі няма выразна замацаваных персанажаў, ролі як бы не размеркаваны да канца — каб не было спакусы звыкла ўвайсці ў вобраз і схавацца за ім. Сутнасць і рызыка пастаноўкі ў тым, каб выйсці на кантакт з глядзельняй, а акцёрскае існаванне (своеасаблівае расслаенне ролі) далучае спектакль да постдраматычнага тэатра і еўрапейскіх эксперыментаў.

Найноўшы праект Цэнтра эксперыментальнай рэжысуры — «Два бедныя румыны, што гавораць па-польску» Дароты Маслоўскай, «вундэркінда польскай літаратуры». Чакаць з'яўлення ў рэпертуарным тэатры гэтай культавай п'есы не даводзіцца хоць бы таму, што персанажы ўжываюць ненарматыўную лексіку, а рэжысёр Станіслаў Савосцін і мастацкая кіраўніца Таццяна Траяновіч іх не цэнзуруюць.

...Ён і яна, два варшаўскія тусоўшчыкі, у п'яным ачмурэнні пасля чарговай вечарыны пераапранаюцца ў бедных румын і выпраўляюцца ў падарожжа — ладзяць карнавал, які абяцае вострыя перажыванні, — то-бок імкнуцца пазбавіцца ўласных комплексаў шляхам пераўвасаблення ў тых, хто стаіць ніжэй на сацыяльнай лесвіцы. Паступова маскі спаўзаюць, і паўстаюць «сапраўдныя палякі». Ён — акцёр, іграе ксяндза Гжэгажа ў тэлесерыяле. Яна — маці-адзіночка без сталай працы. Станіслаў Савосцін і Марына Дзянісава працуюць адчайна, бясстрашна, перамешваюць іронію з драматызмам, а камедыйнасць з трагедыйнасцю. Карціну іх свядомасці абмалёўвае мова, складзеная са штампаў поп-культуры, тэлевізійнага жаргону і моладзевага слэнгу. У мінімалістычных дэкарацыях Валянціны Праўдзінай падарожжа адлюстроўвае зігзагападобны шлях, які робіцца шляхам да саміх сябе. Уся рэжысёрская ўвага скіравана на стыхію акцёрскай ігры, сачыць за якой — суцэльнае задавальненне. Героі пераатварыліся ў румын дзеля жарту, але час і прастора выйшлі з-пад кантролю. П'яная жанчына на «Лексусе» (у надзвычай моцным выкананні Алесі Пухавой) пагаджаецца падвезці бедных румынаў: сцэна неверагодна хуткай язды паўстае пераломнай, бо сутыкненне з рэальнасцю (жанчына разбіваецца на смерць) робіцца для герояў фатальным. Бясколерныя аблічы тусоўшчыкаў ва ўсім саступаюць маскам. Здаецца, іх выкрыла сама гульня...

Вострую сацыяльную тэму разам з раскрыццём свядомасці сучаснага чалавека працягвае рэжысёрка Наталля Ляванава ў спектаклі «На імя Спадар» (удзельнік Міжнароднага тэатральнага фестывалю «М.арт-кантакт — 2015»), створаным пры падтрымцы Цэнтра эксперыментальнай рэжысуры і Інстытута імя Гётэ ў Мінску. Нямецкі драматург Філіп Лёлі напісаў п'есу пра чалавека, які бунтуе супраць капіталістычнай сістэмы, і спектакль завастрае ягоныя «няёмкія» пытанні: ці гатовы ты не пагарджаць чалавекам, які не хоча станавіцца ў шыхт? Дзе межы талерантнасці? Навошта патрэбна свабода? Наталля Ляванава выбудоўвае дзеянне як шэраг сустрэч Спадара (Дзмітрый Давідовіч) з Іншымі. Разам з харэографкай Аленай Парошынай яна вызначае пластыку і задае артыстам пэўны рытм для існавання. Назіраць за з'яўленнем іх тыпажных персанажаў неверагодна цікава (рыхтык як і за нарастаючай іроніяй стваральнікаў пастаноўкі). Адны імкнуцца завярнуць Спадара на правільны шлях, іншыя яго папросту выкарыстоўваюць. Сябар Андзі (Аляксей Яравенка) просіць Спадара замест сябе пайсці на пахаванне калегі. Сябар-перформер (Аляксандр Яфрэмаў) вымантачвае са Спадара тэлевізар для сваёй інсталяцыі «Tempus fuck it», якую пазіцыянуе як рэвалюцыйнае выкрыццё масмедыя. Маці Спадара (Алена Гіранок), манерыстая дама, заклапочана паводзінамі свайго маладога каханка і просіць сына разабрацца з ім. Чацвёра артыстаў жанглююць вобразамі, прымяраюць на сябе розныя ролі і выкарыстоўваюць гратэскавы гумар. Майстэрскае пераўвасабленне дэманструе Алена Гіранок, лёгка пераходзячы з ролі Анэт у ролю Маці.

Змаганне з ветракамі даводзіць героя да турмы. Нават перамога не мае значэння, бо Спадар — напамін пра свабоду, да якой варта імкнуцца.

Праектны тэатр у Беларусі набірае моцы і апынаецца месцам жывога мастацтва. Менавіта праектныя спектаклі часцей за ўсё ўдзельнічаюць у беларускіх фестывалях і трапляюць нават на расійскую «Залатую маску» (як «Бі-Лінгвы» Андрэя Саўчанкі). Праектны тэатр гаворыць з гледачом на вострыя і актуальныя для XXI стагоддзя тэмы — камунікацыйную раз'яднанасць, сацыяльную незабяспечанасць, крызіс капіталістычнай сістэмы; абнаўляе эстэтыку рэжысёрскіх вырашэнняў і акцёрскай ігры. І дашчэнту разбурае перакананне, што тэатр — гэта храм. Бо вымагае не малітвы, а думкі, адчування, спрэчкі і... права змяніць правілы гульні.

1. «Два бедныя румыны, што гавораць па-польску» Дароты Маслоўскай. Цэнтр эксперыментальнай рэжысуры.

2. «На імя Спадар» Філіпа Лёлі. Цэнтр эксперыментальнай рэжысуры.

ТАМУ ШТО... АБ’ЕКТ

Усебеларускі арт-фэст у Палацы мастацтва

Алеся Белявец


1.


2.

Заўважыўшы гэтую экспазіцыю ў плане выстаў Саюза мастакоў, чакала яе з нецярплівасцю. Бо Уладзімір Савіч — як мастак і як куратар — фальшывых нот у творчасці не бярэ. Аднак мы так прывыклі да таго, што майстры Саюза звычайна выстаўляюцца паводле секцый і рэдка перакрочваюць межы... А галоўнае: чаму аб’ект? «Таму што...» — прэвентыўна адказалі арганізатары назвай праекта. Даводзіцца разбірацца.

Беларускае мастацтва — асаблівая мадэль космасу: кожная планета рухаецца паводле сваёй траекторыі, абсалютна незалежна ад таго, што адбываецца тут і цяпер па суседстве. Пастаноўка абмежаваных задач можа быць званочкам: пэўная сістэма развіваецца ў вакууме. Пастаноўка нетрадыцыйных задач — прыкмета выхаду за межы.

У чым абмежаванасць гэтага праекта? Па-першае, у адсутнасці рэфлексіі з нагоды гісторыі мастацтва: некаторыя творцы працуюць з аб’ектам як Адам і Ева — нібы першыя на Зямлі. З іншага боку — яно і зразумела. Хто і дзе дае ў нас такія веды? Таму на выставе ўзнікае выразнае адчуванне, што многія аўтары паставіліся да акрэсленай куратарам задачы як да забаўкі: пагуляемся, чаго ж не. Так з’явілася даволі шмат неасэнсаваных твораў. Як ні дзіўна — крытэрыі якасці аднолькавыя ва ўсіх відаў арту: думка ў пачатку і перакананасць яе рэалізацыі, што праяўляецца ў выразным мастацкім увасабленні, якім бы эфемерным яно ні было. І тое дзейнічае як у жывапісе і графіцы, так і ў аб’ёме — бронза гэта ці трэшавыя матэрыялы.

Другі момант: у нас ёсць шэраг цудоўных мастакоў, што даўно і плённа працуюць як з аб’ектамі, так і з інсталяцыямі. І тут планеты ніяк не сыдуцца. Ну не могуць творцы, якія выстаўляюцца па дыяганалі ад будынка Палаца мастацтва, прыйсці ў гэтую экспазіцыю —


3.


4.



хоць, па словах куратара, запрашалі ўсіх, а правядзенне выставы было анансавана даволі даўно. Аднак прынцыпы вытрыманы, усе межы засталіся непарушнымі, а пакутуе хто? Глядач і мастацтва. Як знайсці пункты перасячэння? Ёсць прэцэдэнт: на выставу, прысвечаную ўгодкам паўстання Кастуся Каліноўскага, Рыгор Сітніца запрасіў куратарку Наталлю Гарачую, яна прывяла «сваіх» аўтараў. Іх прасторавыя кампазіцыі стварылі моцныя акцэнты, тэма ўзбагацілася на новыя вырашэнні. Ні адна работа не прайграла ад перасячэння і перасякання розных фарматаў і стыляў.

Дасведчанаму гледачу выстава «Таму што...» мала што дала для асэнсавання таго, як развіваецца мастацтва аб'екта: не было магчымасці параўнаць ключавыя постаці, прасачыць тэндэнцыі, убачыць агульную карціну.

Аднак мастакам выстава дала шмат. У гэтым яе пазітыўная роля, яна сталася ўнутраным эксперыментам Саюза, які прайшоў даволі ўдала. Уласна так праект і задумваўся: справакаваць аўтараў на новы матэрыял, зацікавіць гледача, паказаць яму, як са звычайных рэчаў можа ўзнікнуць твор мастацтва.

Былі пастаўлены нетрадыцыйныя задачы для ўдзельнікаў: «З простых формаў ды рэчаў пабытовага ўжытку стварыць мастацкі вобраз, адметны арыгінальнай ідэяй ды глыбокім зместам».

Далей у прэс-рэлізе тлумачыцца выбар аб'екта як тэмы для выставы: «Таму, што аб'ект гаворыць сам за сябе. Таму, што ён вельмі актыўны ў візуальным плане. Таму, што арт-аб'ект разлічаны на эмацыйную рэакцыю гледача, ён створаны з розных матэрыялаў і прадметаў і перадае творчую ідэю стваральніка шляхам непасрэднага ўзаемадзеяння з публікай. Куратар арт-фэсту мастак, кіраўнік секцыі графікі БСМ Уладзімір Савіч падкрэслівае: "Неабходна даць аб'ектам і канструкцыям прасторавае дынамічнае перамяшчэнне, падкрэсліць рытм, энергетызм і прынцыпы пластычнага руху; паказаць змястоўнасць абнаўлення, актывізацыі і наладжвання новых узаемаадносін паміж прасторай, аб'ектам, гледачом"».

Куратар і яго памочнікі зрабілі гэты праект як эксперымент, але абяцаюць больш якасны працяг: з меншай колькасцю ўдзельнікаў і больш строгім адборам твораў, больш выразным падыходам да прасторавай арганізацыі экспазіцыі, з пазначанай тэмай, з працай з мастакамі на працягу падрыхтоўкі. Было б, канешне, добра правесці невялікае даследаванне, хто працуе ў нас з аб'ектамі, каб прыцягнуць і майстроў «з іншых планет», але гэта ўжо пытанне рамак, бо ў тым жа прэс-рэлізе ўдзельнікі пазначаны так: «сябры Беларускага саюза мастакоў ды іншых творчых саюзаў, а таксама студэнты мастацкіх навучальных устаноў».

Найбольш выразна глядзеліся працы, адмыслова «ўбудаваныя» ў прастору. Напрыклад, на пачатку гледача сустракала інсталяцыя Сяргея Белавокага, праз якую трэба было праходзіць, уступаць ва ўзаемадзеянне ці пазбягаць яго. Мастак прапанаваў канцэпцыю і асэнсавана яе рэалізаваў. Акцэнтам экспазіцыі верхняй залы стаў аб'ект Канстанціна Вашчанкі, што раней выстаўляўся на маштабнай «Avant-gARTe: ад квадрата да аб'екта» ў будынку былога павільёна БелЭКСПА на праспекце Пераможцаў. Яшчэ адной дамінантай залы стаў праект Уладзіміра Панцялеева «Птушкі сусвету», у якім творца прапанаваў розным мастакам аформіць у сваім стылі драўляных птушак.

Скульптурныя працы Андрэя Вераб'ёва лёгка інсталююцца ў любую экспазіцыю, яны змяняюцца ў залежнасці ад пункту агляду, як і змяняюць прастору вакол. Яшчэ адзін скульптар Віктар Копач прадставіў некалькі сваіх работ, у якіх выкарыстоўвае самыя што ні на ёсць трэшавыя матэрыялы, арганізуючы іх у вытанчаныя эстэтычныя канструкцыі.

Ад класікаў гэтага віду мастацтва Аляксандра Фалея і Васіля Васільева чакалася большага, бо яны ў стане ствараць моцныя прасторавыя акцэнты, дамінанты экспазіцыі.

Куратар запрасіў і жывапісцаў, з умовай, што карціны будуць не проста развешаны па сценах, а выразна інсталяваны ў прастору. Крок атрымаўся даволі ўдалым, бо палотны сапраўды спрацавалі як аб'екты.



Ёсць спадзяванне, што «Таму што...» выканае сваю функцыю каталізатара: разбурыць стэрэатыпны падыход да фармавання саюзаўскіх экспазіцый, а мастацтва аб'екта займее новых прыхільнікаў.

Трэш-арт, названы плынню актуальнай і экалагічнай, атрымае новае жыццё.

А праца на стыку розных відаў увойдзе ў звычку.

1. Алесь Фалей. Апошняя вайна. Акрыл, тканіна. 2015.
2. Сяргей Белавокі. ЮД-131. Чорны дождж. Змешаная тэхніка. 2016.
3. Вадзім Цяцеркін. «Шар колеру хакі...». Пластык, фарбы. 2016.
4. Андрэй Вераб'ёў. Востраў. Бронза, ліццё. 2016.
5. Васіль Васільеў. Вецер. Метал, зварка. 2014.
6. Фрагмент экспазіцыі.

СКУЛЬПТУРА ПАСЛЯ ТРАДЫЦЫІ

«Плюха»: куратарскі стэйтмент

Павел Вайніцкі

Ужо вельмі даўно, напэўна, з канца мінулага стагоддзя, планаваў персанальную выставу ў самым выдатным скульптурным мінскім музеі. Усё думаў, як жа абыграць яго прасторы і сэнсы, меркаваў выкарыстоўваць складаныя камбінацыі з наяўных там статуй, сучасных артэфактаў і з ужываннем новых мультымедыйных тэхналогій. Але ў выніку зразумеў, што не трэба нічога. Музей Азгура — цэльны і самадастатковы. Няма чаго трансфармаваць і дадаваць — варта супрацьпаставіць.

Так у музеі з'явілася «Плюха» — надзённае мастацкае выказванне пра сучасную скульптуру. Яго найважнейшая частка і адзін з полюсаў — сталая экспазіцыя Мемарыяльнага музея-майстэрні Заіра Азгура, якая складаецца з некалькіх сотняў сацрэалістычных бюстаў і статуй. Уражлівы збор прац Азгура ўяўляе з сябе апафеоз скульптурных цялеснасці, дэталізаванасці, пераканаўчасці і сур'ёзнай такой упартасці, іншымі словамі — прафесіяналізму. Мая сціплая экспазіцыя ў малой выставачнай зале музея — процілеглы полюс аўтарскага паслання. Яна складалася з манументальнага пластыкавага муляжа жавальнай гумкі, прылепленай зверху да скульптурнай тумбы. Гэта ўсё. Dixi.

Гіпертрафаваная жуйка-плюха ілюструе маё адчуванне феномену беларускай скульптуры, часткай якога я з'яўляюся. Безгустоўнасць, бясформеннасць, шматразовая перажаванасць сэнсаў і пластычных канцэптаў... Менавіта гэта чакае айчынную скульптуру, калі мы працягнем разжоўваць традыцыйныя каштоўнасці, з невыразнымі (дзіва што — рот жа заняты) песнямі пра захаванне «класічнай скульптурнай школы» ў асобна ўзятай краіне. Сумна глядзець на нашы новыя помнікі, і яшчэ больш сумна і ніякавата вырабляць іх самому. Я магу, вядома, валіць усё на традыцыю і неразвітыя густы соцыуму, але праўда ў тым, што ніхто — уключаючы мяне самога — не жадае нічога змяняць.

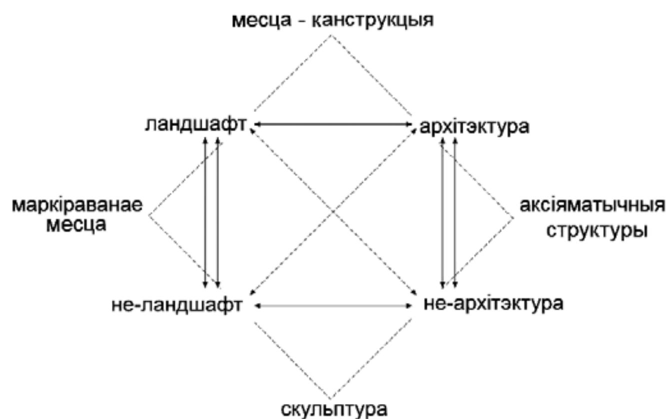
«Плюха» задумвалася як індывідуальны маніфест, як запрашэнне да абмеркавання тых, каму гэта тэма неабыякавая. На жаль, прафесійная супольнасць выставу праігнаравала, а шкада. Магчыма, вышэйсказанае выглядае для кагосьці крыўдным. Але крыўдзіць якраз нікога не хацелася. Асабістая справа кожнага — рабіць тое, што лічыш правільным. «Плюха» тычыцца найперш мяне самога — маёй уласнай няздольнасці змяніцца.

Хацелася — аднак не атрымалася — абмеркаваць нюансы калектыўнага (глядацкага і аўтарскага) асэнсавання выставы. Былі непасрэдныя стасункі з наведнікамі ў фармаце artist talk: я правёў некалькі аўтарскіх экскурсій, і быў узрадаваны, выявіўшы зацікаўленых людзей. Дыскусіі ў Інтэрнэце так і не адбыліся, а адзіным мастацтвазнаўчым артыкулам пра выставу стане хіба што гэты.

«Плюха» апынулася выказваннем без адказу, мёртванароджанай. Але вось другая падзея, якая адбылася разам з яе адкрыццём, здаецца, мае перспектывы. Першы беларускі фэст постскульптуры — мультымедыйны праект, які дэманструе магчымасці скульптуры. Разам з вядомым літаратарам і перформерам Іллёй Сінам



1.



2.

мы задумвалі фэст як мультымедыяпадзею, прысвечаную новым магчымасцям мастацтва 3D, і спадзяваліся на яе яркасць, відовішчнасць, інтэрактыўнасць — у процівагу звычайнай для сучаснай беларускай скульптуры сумнай бронзакаменнасці, адарванай ад зямлі і гледачоў пастаментамі.
Чаму фэст матэрыялізаваўся? Праз асцярогі, што проста пластмасавай жуйкі, прылепленай зверху на скульптурны подыум, хай і асвячонай традыцыйным шампанскім адкрыцця, недастаткова для паўнавартаснай падзеі. У выніку ў музеі здарыўся аншлаг і аказалася, што больш за 150 гасцей не змаглі ўбачыць усё запланаванае. Гэта мінус. Але яны сустрэліся і пагутарылі — гэта плюс. Высокая канцэнтрацыя добрых людзей на квадратны метр музея-майстэрні была пазітыўным скрыўленнем у сталічнай сацыяльнай прасторы, якое змаглі стварыць выстава і фэст.
А яшчэ з'явілася нагода канцэптуалізаваць перспектывы скульптуры (постскульптуры), што пазбаўляе выставачнае выказванне «Плюхі» закончанасці і, адпаведна, негатыўнасці.
Удзельнікі фэсту пашыралі паняцце скульптуры як маглі — пры дапамозе сродкаў і тэхнік, у якіх яны атрымалі поспех: Аляксей Церахаў — відэа, Канстанцін Мужаў — перформансам, VJ Solar Olga & Pavel Ambiont — віджэінгам, «Экзарцыстычны Gesamtkunstwerk» у складзе Іллі Сіна, Яўгенія Рагозіна, Паліны Вялічка, Паўла Вайніцкага — мультымедыядзеяй і Сяргей Пукст — гукам.
Канцэпт постскульптуры натхнёны бліскучым тэарэтыкам мастацтва Разалінд Краўс і вынайдзеным ёю паняткам «скульптура ў пашыраным полі». Яна выбудоўвае сваю схему пашырэння разумення скульптуры, адштурхоўваючыся ад мадэрнісцкага вызначэння гэтага мастацтва як не-архітэктуры і не-ландшафту («Скульптура — гэта тое, на што мы натыкаемся, калі адыходзім паглядзець на жывапіс», — як сказаў калісьці Барнэт Ньюмэн). Выкарыстоўваючы постструктуралісцкія метады, Краўс лагічна трансфармуе, пашырае апазіцыю «скульптура — гэта не ландшафт і не архітэктура». Пры дапамозе простай інверсіі Краўс выяўляе гэтыя ж проціпастаўленні, але пазітыўна, як сцвярджэнні. У выніку яна атрымлівае лагічна пашыранае сэнсавае поле, на якім становіцца магчымым тэарэтызаваць сучасныя ёй практыкі лэнд-арту. (Гл. ілюстрацыю: чыстае проціпастаўленне — проста стрэлачкі; сувязь супярэчнасцяў, інвалюцыя — падвойныя стрэлкі; імплікацыйная сувязь — курсіўныя стрэлкі.) Гэтая схема ў фармулёўцы Краўс з'яўляецца комплекснай, то-бок скульптура адначасова можа быць і ландшафтам, і архітэктурай, прычым ландшафт і архітэктура могуць вызначаць скульптурнае не толькі ў негатыўным сэнсе, як гэта было ў пострэнесансным мастацтве. Цікава, што скульптура ў традыцыяналістычным разуменні знаходзіцца на перыферыі новага пашыранага поля. У схеме Разалінд Краўс ёсць месца для тэарэтызавання прац Роберта Смітсана (маркіраваныя месцы), Мэры Міс (месца-канструкцыя), Рычарда Сера (аксіяматычныя структуры) і многіх іншых.
Такім чынам, мы ведаем, што скульптура — гэта від мастацтва, які мяркуе стварэнне трохмерных твораў. Усё слушна, але ў інтэрнацыянальнай тэарэтычнай літаратуры скульптура тлумачыцца значна шырэй. Канцэптуальнае пашырэнне тэрміна «скульптура» абвешчана шматлікімі тэарэтыкамі і мастакамі. Сярод найбольш характэрных ідэй, напрыклад, такія, як аптычнае не-прадметнае ўспрыманне скульптуры, сфармуляванае ў шасцідзясятых Кліментам Грынбергам, тэарэтыкам амерыканскага абстрактнага экспрэсіянізму. Ён лічыў, што для нетрадыцыяналістычнай статуі ў першую чаргу важная візуальнасць, а не аб'ём, абцяжараны масай і фактурай матэрыялу.
Таксама не менш знакавым этапам у пашырэнні сэнсавага поля скульптуры сталі ідэі, народжаныя крыху пазней — у рамках інтэрнацыянальнага руху лэнд-арту, перадусім, мабыць, экспансія ў рэальнасці вонкавую (ландшафту) і ўнутраную (гледача) амерыканца Роберта Смітсана.
І, безумоўна, нельга праігнараваць канцэпт «сацыяльнай скульптуры» Ёзэфа Бойса. Класік паваеннага нямецкага мастацтва лічыў, што любое пазітыўнае сацыяльнае дзеянне з'яўляецца скульптурай, а любы чалавек — мастак.
Сучасная тэорыя працягвае пільна разглядаць скульптурную сацыяльнасць, ці «грамадскасць», мы ж нашым фэстам паспрабавалі прайсці яшчэ трохі далей па шляху даследавання новых магчымасцей скульптуры, не адпрэчваючы яе асноўную характарыстыку — аб'ём. Так, аб'ём, аднак не абмежаваны трыма вымярэннямі. Больш таго, мы намерваемся адшукаць і прад'явіць іншыя формы (скульптурных) аб'ёмаў. І таму за Першым фэстам постскульптуры абавязкова рушыць услед Другі.
А пакуль было вось як… Насуперак усім правілам, фэст адкрыў яго хэдлайнер, жывая легенда беларускага кліпмэйкерства — Аляксей Церахаў. І гэта была сусветная (!) прэм'ера ягонага новага кліпа. Ленінская тэма і пластылін выразна вызначылі відэа Аляксея ў прасторы музея і нашай праграме. Выкарыстоўваючы жывое чалавечае цела, гук і відэа ў якасці скульптурных матэрыялаў, група «Экзарцыстычны Gesamtkunstwerk» прэзентавала два перфарматыўныя творы: балет «9 падзенняў» і публічнае ўзвядзенне помніка пры жыцці. VJ Solar Olga & Pavel Ambiont выбудавалі складаны віртуальны аб'ём без фізічнай трохвымернасці — толькі экраны і аўдыясэт у цемры. Канстанцін Мужаў прадставіў свой перформанс, які выразна дэканструяваў манументальную скульптуру. Літаральна. Перформер разбурыў велізарнага кентаўра з надзіманых шароў пры дапамозе пугі і ўласнага агаленага цела. Завяршальнай медытатыўнай нотай фэсту стала прэзентацыя новага альбома Сяргея Пуксты — у прыцемку сярод гіпсавых статуй і бюстаў. Адзін з якіх уступіў у гутарку з гледачамі. Гэта і быў Сяргей, загрымаваны пад уласны скульптурны партрэт.
Не ўсё адбылося так, як хацелася, аднак першы фэст на тое і першы, каб не быць дасканалым. Мы, арганізатары, удзячныя нашым выдатным гасцям і ўдзельнікам, а асабліва — супрацоўнікам музея. Дзякуючы ім складаная ў тэхнічным вымярэнні імпрэза атрымалася зладжанай. Спадзяюся, у наступным годзе нашы сумесныя высілкі зробяць Другі фэст яшчэ больш цікавым і відовішчным. Усё ў імя скульптуры — сумленнага мастацтва ў трох прасторавых вымярэннях — без двухмерных ілюзорнасцей і зману. Скульптуры — пасля (традыцыйнай) скульптуры.

1. Павел Вайніцкі. Плюха. Пластык. 2016.
2. Схема скульптуры ў пашыраным полі Разалінд Краўс.
3. Канстанцін Мужаў. HOMO_BDSM_CONSUMENS. Перформанс. 2016.


3.

ПРАЕКТ «ФІНСКАЯ ФАТАГРАФІЯ»

Выстава Юсі Аалта ў Нацыянальным цэнтры сучасных мастацтваў

Вольга Рыбчынская

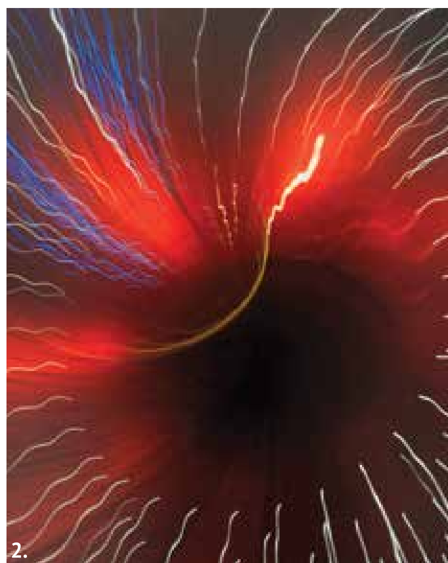


1.

Мастацтва Фінляндыі валодае тым адмысловым поглядам на жыццё, які прыцягвае і дзівіць гледача. Паўночнаеўрапейская асаблівасць — выцягнуць увесь патэнцыял з невялікага арсенала сюжэтаў і прыёмаў — вызначае стратэгію фінскай фатаграфіі ўжо не першае дзесяцігоддзе. Яе ўздым адбыўся ў 1990-я, мяжа XX—XXI стагоддзяў вывела праект «Хельсінская школа» ў пазнавальны сусветны брэнд. Аднак дагэтуль выставы прадстаўнікоў фатаграфічнай эліты ў Мінску — рэдкасць, і экспазіцыя Юсі Аалта стала першым рэтраспектыўным паказам фінскага аўтара.

На выставе прадстаўлены працы розных перыядаў. Каля 160 фатаграфій сабраны ў 12 раздзелаў, у тым ліку падборка з класічных серый «Прэзідэнты Фінляндыі» (1976—2002) і «Людзі Фінляндыі» (2012—2013).

Юсі Аалта — класік, мадэрніст і рамантык. Спрабаваў сябе ў рэпартажнай, фэшн-, рэкламнай і канцэптуальнай фатаграфіі. Працаваў у буйным часопісе «Kameralehti» Хельсінкскага фатаграфічнага клуба. Стаў



2.

адным з першых выкладчыкаў фатаграфіі ва Універсітэце прамысловага мастацтва, заснаванага ў 1973 годзе.

Сваю кар'еру Аалта пачаў у 1960-х, гэты перыяд вызначыўся афіцыйным стартам вывучэння мастацтва фатаграфіі ў Фінляндыі. А ў 1970 годзе быў заснаваны Музей фінскай фатаграфіі, што займаўся зборам і даследаваннем, а таксама выставачнай дзейнасцю.

Захапленне партрэтам, чорна-белым, а пасля і каляровым, Аалта пранёс праз усё сваё творчае жыццё. У ранніх працах адчувальны ўплыў Рычарда Аведона, Аўгуста Зандэра, Ірвіна Пена, Анры Карцье-Брэсона і іншых, пасля прыйшоў уласны досвед і пачалося інтэграванне розных падыходаў знакамітых заходніх аўтараў у арсенал уласных сродкаў.

Аалта выкарыстоўвае фатаграфію як дасканалую ўніверсальную мову, з дапамогай якой транслюе гісторыю сваёй краіны. Ягоны аповед, вытканы з фрагментаў жыцця сучаснікаў, дапоўнены серыяй выяў гарадскіх скульптур, што расказваюць пра мінулае краіны. «Кароткая гісторыя Фінляндыі» — серыя зімовых здымкаў, «двайнікоў» статуй у Хельсінкі, якія адлюстроўваюць важных людзей у гісторыі і культуры Фінляндыі з 1840-х, дзе ўмешванне аўтара ў зыходны матэрыял мінімальнае — зрэжысараваны фон. Тут суседнічаюць выявы знакамітага Эліяса Лёнорта, складальніка фінскага паэтычнага эпасу «Калевала», аўтарства Эміля Вікстрома (1902), Алексіса Ківі, нацыянальнага пісьменніка XIX стагоддзя, у выкананні скульптара Вяйнё Аалтанена, «Дыяны» Ір'е Лінола (1928)... Па гэтых здымках можна вывучаць этапы станаўлення дзяржавы. Цікава адзначыць, што ў дадзеным выпадку фатаграфія выступае не сведчаннем часу, але толькі адбіткам нацыянальнай ідэалогіі, фіксатарам публічна ўсталяванай і агульнапрынятай версіі падзеі.

Творчасць Аалта можна назваць своеасаблівай ілюстрацыяй да гісторыі фатаграфіі Фінляндыі апошніх сарака гадоў. Захапленне чорна-белымі партрэтамі змянілася рэпартажнай дакументалістыкай, паралельна ішла праца ў рэкламнай здымцы, у пазнейшы перыяд пачаліся эксперыменты з абстракцыяй, стрыт-фатаграфіяй і іншае. Выява Урха Кеканена (1976) зрабілася легендарнай і знакавай. Героі партрэтных серый нароўні з вядомымі палітычнымі дзеячамі і знакамітымі акцёрамі — простыя людзі, звычайныя гараджане, вясковыя жыхары. І калі фатаграфія — гэта мастацтва, якое ў сваёй аснове мае праекцыі рэальнага жыцця, то ключавым момантам у яе вытворчасці ёсць намер аўтара. Менавіта аўтар выстаўляе рамку і вызначае акцэнты фіксаванага. Партрэтную фатаграфію Карцье-Брэсо-


3.


5.


4.

на называюць самай складанай. А вядомы англійскі фотамайстар лорд Патрык Лічфілд сцвярджаў, што «чалавек, якога фатаграфуюць, складае 50% партрэта, а астатнія 50% — гэта фатограф». С’юзан Зонтаг, успамінаючы франтальныя позы на здымках Арбус, пазначала ідэю супрацоўніцтва фатографа і партрэтаванага. Юсі Аалта, паказваючы палітыкаў праз франтальную кампазіцыю ў поўны рост (серыя «Прэзідэнты Фінляндыі»), з накіраваным у камеру позіркам, дэманструе адкрытасць і шчырасць мадэлі, пацвярджае даверныя адносіны паміж фатографам і мадэллю. Гэты ход фінскі фотамастак інтэгруе ў сваю пазнейшую серыю «Людзі Фінляндыі». Партрэт — нездарма ўлюбёны жанр аўтара, і нешта няўлоўнае, неартыкуляванае ўвасабляецца ім у простых чалавечых гісторыях. У свой час Аўгуст Зандэр зрабіў серыю фатаграфій, у якой зафіксаваў мноства сацыяльных тыпаў у спробе стварыць антрапалагічны аналіз «твару нашага часу», сацыяльнай структуры нямецкага грамадства. Пры гэтым у ягоныя задачы наўмысна не ўваходзіла «ні крытыкаваць, ні апісваць гэтых людзей». Аднак фінскі калега мае іншыя мэты. Аалта складае партрэтную галерэю вядомых і звычайных людзей Фінляндыі, Паўднёвай Амерыкі, Індыі, Гамбіі, Тайланда і іншых краін, акцэнтуючы ў ёй агульнае для ўсіх імкненне да шчасця і дабрабыту, а таксама патэнцыял рэалізаванасці гэтага імкнення ў залежнасці ад месца нараджэння і пражывання. У дадзеным выпадку ягоная фатаграфія імкнецца да «ўсхвалення ці да нейтральнасці» (паводле С’юзан Зонтаг), адлюстроўвае пазіцыю аўтара ў адносінах да месца і сацыяльнага, эканамічнага і палітычнага кантэксту.

Пазней Аалта захапляецца абстракцыяй, дзе выявы канструююцца з фрагментаў рэальнасці, з эксперыментаў з формамі і фактурамі. Заняткі рэкламнай фатаграфіяй праявіліся ўвагай да дэталяў, прадметаў. С’юзан Зонтаг пісала, што «прадмет можа быць прыгажэйшым на здымку, чым у жыцці», можа быць больш значным. Здольнасць фатаграфіі надзяляць значнасцю, важнасцю і прыгажосцю штодзённасць заснавана на яе ўласцівасці замарожваць час і даваць магчымасць разгляду спыненага моманту, ствараючы ілюзорную бачнасць выдатнага, здольнага даваць эстэтычнае задавальненне. Што з’яўляецца адначасова і перавагай, і небяспекай гэтага медыума.

Уладальнік дзяржаўных прэмій Фінляндыі, экс-старшыня Хельсінкскага фатаграфічнага клуба, настаўнік, пісьменнік, Юсі Аалта атрымаў пажыццёвую пенсію за мастацкія заслугі. Пра сябе і сваю кар’еру ў фатаграфіі ён кажа так: «Я апазнаю сябе фатографам, узыходным да класічнага перыяду развіцця, які пачаўся ў 1920-я. Прамая фатаграфія і вызначальны канцэпт “вырашальнага моманту” Карцье-Брэсона — гэта мае апорныя пункты. Тое, што я заву класічнай фатаграфіяй, у мастацкіх колах пазначаецца як мадэрнізм. Так што я — мадэрніст. Яшчэ я рамантык, у сэнсе выбару маіх аб’ектаў, не тэхнікі. Я жадаю рабіць прыгожыя фатаграфіі. Вельмі важна фіксаваць боль і беды, якія людзі робяць адно аднаму. Аднак мне таксама важна паказаць захаванае ў чалавеку сапраўднае і несапсаванае. Гэта мой шлях».

1. Парыж. Францыя. З серыі «Класіка». 1980.
2. Святло. 2012—2014.
3. Урха Кеканен. З серыі «Прэзідэнты Фінляндыі». 1976.
4. Санкт-Пецярбург. З серыі «Назіранні». 2005.
5. Тры кавалі. Скульптар Фелікс Нілунд. 1932.

СЯМЕЙНЫ АЛЬБОМ З ДОМА ПАД ЗНОС

«Жыццё цудоўнае» Валянціна Губарава ў Нацыянальным цэнтры сучасных мастацтваў

Пётра Васілеўскі

Валянцін Губараў пайшоў шляхам Барыса Заборава: так жа, як і ён, увасобіў вялікую савецкую/постсавецкую мару пра матэрыяльны поспех у сусветным цэнтры мастацтва, якім традыцыйна лічыцца дый зʼяўляецца Францыя. Мастак прапаноўвае заходняй публіцы ўсходнееўрапейскую экзотыку — іранічна асэнсоўвае некаторыя рэаліі нашага жыцця недзе 30-40-гадовай даўніны. Цікавасць да яго работ, лічыць Валянцін, абумоўлена тым, што ён малюе правінцыю, а правінцыя ёсць паўсюль — што ў Екацярынбургу (тады ён быў Свярдлоўскам), дзе майстар нарадзіўся, што ў Мінску, дзе ён акрэсліўся ў творчым сэнсе, што ў Парыжы ці Нью-Ёрку, якія яму сёння не чужыя. Правінцыяналізм, на думку мастака, не побыт, не лад жыцця, а форма ўспрымання свету і свайго месца ў ім.

Персанажы карцін Губарава засяроджаны на саміх сабе, на сваім побыце, на стасунках у шчыльным коле сваякоў і суседзяў. Іх жыццё разгортваецца на тле мястэчковых краявідаў, дзе на вуліцы часцей пабачыш карову, чым аўтамабіль. Так званы вялікі свет для іх, здаецца, не існуе. Гэта нібы ілюстрацыі да тэзы Маркса пра «ідыятызм сельскага жыцця». Тэза гэтая двухсэнсоўная, бо ў грэчаскай мове, адкуль прыйшло слова, «ідыёт» не лаянка, а вызначэнне чалавека, што жыве адасоблена, у адрыве ад клопатаў грамады. Зыходна яно адпавядае нашаму «дафеніст/пафігіст». Такіх «ідыётаў» грэчаскага ўзору, якім усё абыякава, і малюе Валянцін Губараў. Яго калі-нікалі параўноўваюць з Брэйгелем: той для ілюстрацыі сваіх думак пра нязменную чалавечую сутнасць шукаў натуру ў галандскай глыбінцы. Хіба што там, дзе ў Брэйгеля роспач, у Губарава — незласлівая іронія. Асабліва выразнае ў гэтым сэнсе палатно, дзе ўсходнеславянская вёска з яе жыхарамі перанесена ў кантэкст брэйгелеўскага шэдэўра «Паляўнічыя на снезе». Хаты са сваімі насельнікамі глядзяцца даволі дзіўна на тле гор.

Мне, праўда, бліжэй параўнанне Губарава з Маркесам, які ўвасобіў у дзесяцігоддзямі нязменных рэаліях калумбійскай глыбінкі замаруджаны, спынены час. Не ведаю, ці ставіў сабе аналагічную мэту наш мастак, але па ягоных палотнах насамрэч можна блукаць, як па старонках сямейнага альбома, знойдзенага на гарышчы дома, прызначанага да зносу.





Часта на карцінах Валянціна Губарава можна пазнаць, а хутчэй адчуць мінскія матывы, але не сённяшнія, калі горад набыў рысы стылёвай еўрапейскай сталіцы, а мяжы 1970—1980-х. Сёе-тое з тых рэалій захавалася ў Асмалоўцы, а Верхні горад і Траецкае прадмесце — сёння сталічныя брэнды. Там і жытло, і арэнда мала каму па кішэні. Вось і падумалася, чаму майстар для вобразнага ўвасаблення правінцыі трымаецца за ўспаміны, а не шукае яе ў, як казалі калісь, «каменных джунглях» Заходняй Еўропы.

Можа, адна з прычын гэтага крыецца ў тым, што Валянцін Губараў разумее, чаго ад яго чакае заходняя публіка. Ягоны поспех на Захадзе з таго ж шэрагу, што і Нобелеўская прэмія Святланы Алексіевіч. Для тамтэйшых чытачоў/гледачоў згаданыя карціны і кнігі — люстэрка нашай рэчаіснасці. Тое, што за два апошнія дзесяцігоддзі шмат чаго змянілася ў нас саміх і ў нашым асяроддзі, не бярэцца да ўвагі. Нас там жадаюць бачыць менавіта такімі, як малюе згаданы мастак і апісвае згаданая пісьменніца... Бо ім так звыкла і зручна. Той выпадак, калі культурны прадукт на ўнутраным рынку і на экспарт успрымаецца па-рознаму. Мы, гледзячы на карціны Губарава, калі-нікалі сумна ўсміхнемся. Гэта нашае, але не вызначальнае. А ў замежніка ад тых карцін нараджаецца думка: «Я заўжды ведаў, што яны такія!»

А вось у карціне «Святло далёкай зоркі» ёсць нешта ад Брэдберы: хлопчык з ганку дома, што яшчэ засталіся ў старой Асмалоўцы,назірае за такімі аблокамі, як іх можна пабачыць толькі з ілюмінатара самалёта. Вось тут сапраўдны, неканʼюнктурны Валянцін Губараў. Магчыма, гэта ягоны аўтапартрэт.

1. Аб зямным і ўзнёслым. Алей. 2015.
2. Святло далёкай зоркі. Алей. 2016.

АД НЕВЯДОМАГА ДА НЕБЫВАЛАГА
«Смага колеру» Вячаслава Кліменкі ў галерэі «TUT.BY»

Таццяна Бембель

«Вандраванне ад невядомага да небывалага» — назва адной з жывапісных прац дэбютанта выставачнай самапрэзентацыі Вячаслава Кліменкі. Стрыманыя колеры беларускай вясны за шкляной сцяной-акном галерэі адцянялі трапічны каларыт палотнаў з не менш трапічнымі назвамі: «Вадаспад колеру», «Вачамі насякомага», «Немігальнае глыбакаводнае жыццё», «Ператварэнне матэрыі ў цяпло і святло», «Хваляванне прыроды, якая нараджае вецер», «Сэлфі летняга дня» і нават «Прывідныя насельнікі старажытнага горада над ракой пад залітай сонцам пустэльняй». Найбольш разгорнутая назва адной з прац Вячаслава — «Час, што перамолвае горы ў пясок, а цывілізацыю — у пыл. Адвечна бясконцы працэс, які ўсяляе ў рамантыкаў веру ў адраджэнне і прагу дзейнічаць, супрацьпаставіўшы свае сілы сляпому руху». Калі дадаць да гэтага «Здабыццё ўстойлівасці ў руху», то складваецца ўяўленне не толькі пра аўтарскую, але і асобасную пазіцыю развіцця і пра выразна пастаўленыя самому сабе задачы. Акрамя сябе самога, пастаноўшчыка такіх задач у Вячаслава няма. Гэта значыць, ён працуе, зыходзячы з патрабаванняў свайго разумення мастацтва. Працуе шмат і дысцыплінавана. Не на продаж, не на камерцыйны вынік. На ўнутраны. Калі я ў якасці куратаркі галерэі «TUT.BY» вырашыла падтрымаць жаданне Кліменкі выставіцца, гэтая якасць маладога мастака была вызначальнай для майго рашэння. Па-першае, таму што яна рэдка сустракаецца. Па-другое, тут цяжка памыліцца з перспектывай: пры такім канцэнтраваным укладанні энергіі ў адным кірунку вынік будзе абавязкова. Хоць ужо і цяпер ён цалкам варты гутаркі.



Сам мастак разглядаў выставу як завяршэнне этапу — досыць доўгага, калі ўлічыць, што Вячаслаў маляваў з маленства. Гэта значыць, ён, як і ягоныя сябры, ягоная публіка, — першае пакаленне іншай краіны, дзеці эпохі незалежнасці. Я ладзіла шматлікія выставы і магу сказаць, што гэтае пакаленне аддае перавагу іншым фарматам баўлення часу. І такі аспект таксама быў для мяне сур'ёзнай матывацыяй падтрымаць «Смагу колеру».

Хачу падкрэсліць, што над праектам мы сталі працаваць задоўга да таго, як камісія адмовіла Вячаславу Кліменку ў статусе «творчага работніка» — вольнага мастака, як нам звыкла назваць людзей, якія аддаюць творчасці не 8-мігадзінны працоўны час, а столькі, колькі патрабуецца мастацтвам. Гэтая акалічнасць стала дадатковым стымулам маральна падтрымаць не толькі канкрэтнага аўтара, але і іншых маладых пачаткоўцаў у іх выбары жыццёвага шляху і разуменні творчай рэалізацыі. Сябры Вячаслава, сярод якіх шмат музыкаў, дапамаглі зрабіць вернісаж яркім не толькі каларыстычна. Саўндтрэкам для цыклу жывапісных работ Вячаслава Кліменкі сталі выступы ад IAMME і DJAZA, пластыка-рытмічнае ўспрыманне рэзанавала з эксперыментальным тэатральным праектам «Genesis», што спалучыў «вулічныя» напрамкі сучаснага танца са сцэнічнай і кантактнай імправізацыяй. Агульнае музычнае афармленне ад MICBEATZ надало падзеі характар хутчэй клубнага атмасфернага мерапрыемства — свята маладых творчых людзей, а не прагляду перад «журы старэйшых».

Хоць, калі ўжо гаворка зайшла аб ацэнках, «журы старэйшых» давала яго творчым дасягненням добрую ацэнку: Вячаслаў у 13 гадоў стаў стыпендыятам Спецыяльнага фонду Прэзідэнта Рэспублікі Беларусь па падтрымцы таленавітай моладзі. Пасля гэтага самастойна займаўся і засвоіў цэлы шэраг мастацкіх практык: дэкаратыўна-прыкладное мастацтва (у прыватнасці, разьба па дрэве), фатаграфія і карыкатура (выступаў як пазаштатны аўтар для шэрагу беларускіх СМІ). З 2010 года большую частку часу аддае жывапісу, і на сённяшні дзень менавіта жывапіс уяўляецца аўтару сферай максімальных магчымасцей для рэалізацыі ўласнага творчага патэнцыялу.

Першая персанальная выстава Вячаслава Кліменкі падвяла вынікі пяцігадовых пошукаў уласнага стылю. Пасля экспазіцыі аўтару паступіла некалькі прапаноў аб набыцці работ. Мне спадабалася, што ён не спяшаецца расстацца з працамі, пазбягае спакусы ўступіць на шлях канвеернай вытворчасці хуткаспелых «хітоў». Жывапісны этап Кліменкі далёка не завершаны, ён толькі пачынаецца. Жадаю, каб не здавальнялася яшчэ доўга ягоная смага — колеру, формы, невядомага і небывалага.

Немігальнае глыбакаводнае жыццё. Алей. 2015.

СТАН СІЛАС. ПРАВА СМЯЯЦЦА

Любоў Гаўрылюк



1.

Французскія коміксы сёння на піку цікавасці, і я, пазнаёміўшыся з адметным аўтарам Станам Сіласам, не магла адмовіць сабе ў задавальненні даведацца пра ўсё «з першых рук». Стан Сілас захапляўся маляваннем у дзяцінстве, у сталым узросце вярнуўся да любімага занятку: пачаў з вядзення блога коміксаў; натхніўшыся поспехам, выдаў «Жыццё Нормана» ў жанры страшылак і «Бігудзен» — бліжэй да камедыі.

Пачнем з «Шарлі Эбдо». У нас распаўсюджана меркаванне, што ўменне пасмяяцца над сабой у любой, нават самай складанай сітуацыі — гэта старадаўняя французская традыцыя і частка вашай культуры. Сёння такая пазіцыя блізкая французскім інтэлектуалам, прыхільнікам левага светапогляду ці ўсяму грамадству?

— Мастакі «Шарлі Эбдо» сапраўды даюць сабе права высмейваць усіх, і здольнасць пасмяяцца над іншымі мяркуе, што мы смяемся і з сябе таксама. У выніку гэта падштурхоўвае людзей задумацца пра тое, як мы жывем. Іншая справа, што, на маю думку, гэта робіцца не заўсёды таленавіта і тонка. Думаю, «Шарлі Эбдо» і самі разумеюць гэта, бо яны не чакалі такога эфекту і не прэтэндавалі на сусветную вядомасць.

Мне імпануе тое, што мастак можа падняцца над будзённай сітуацыяй і выцягнуць з яе зусім іншыя сэнсы.

— Вядома, гэта, хутчэй, студэнцкі гумар, эпатаж, калі вельмі маладыя людзі не заўсёды разумныя, але затое ўсё весела і заўзята. Мне таксама падабаецца!

Культура коміксаў у Брэтані мае глыбокія карані. Вы адчуваеце сябе спадчыннікам гэтага здабытку ці адарваліся ў бок постмадэрнісцкіх тэндэнцый?

— Ці можна казаць пра змешванні гэтых напрамкаў…

У нас ёсць асноўная тэндэнцыя, дзе вядучая лінія — брэтонскі эпас, але я займаюся крыху іншым.

На сённяшні дзень сучасныя брэтонцы пачынаюць забываць свае традыцыі і ўжо не вераць у старажытных герояў. У адной са сваіх серый я ствараю сітуацыю, калі ў іх асяроддзе трапляе японская дзяўчынка — нікога падобнага яны раней не сустракалі. Я спадзяюся, што гэта прымушае іх задумацца і вяртае цікавасць да сваёй культуры. Узнікае пытанне: ці памятаюць яны самі, хто яны?

Што такога ёсць у эстэтыцы коміксаў, што яны прыцягваюць людзей ва ўсім свеце?

— Прыцягвае класічны аспект — карцінка. Ты разгортваеш кнігу і разумееш, хочацца ये глядзець ці не. Але акрамя карцінкі ёсць яшчэ тэкст — асаблівая рыса, да візуальнага дадаецца цікавасць да аповеду.

У той жа час аўтар комікса павінен усядзець на двух крэслах, атрымліваецца, што ён быццам не зусім мастак і не зусім пісьменнік. Таму доўгі час коміксы не ўспрымалі сур'ёзна і не лічылі мастацтвам.

Мае бацькі таксама думалі, што коміксы добрыя для дзяцей — каб навучыцца чытаць, лічыць. Але цяпер грамадскае меркаванне змянілася: іх перасталі ўспрымаць як субкультуру і прызналі мастацтвам. Выдаецца ўсё больш коміксаў для дарослых.

Як жыве гэтае мастацтва? Ці ёсць у аўтараў спецыялізаваныя галерэі, выдавецтвы, калекцыянеры? Наколькі яно развіта ў Францыі?

— Ёсць тры віды коміксаў. Тыя, што выдаюцца ў ЗША, папулярныя ў падлеткаў, у іх шмат ілюстрацыйнага матэрыялу. Ёсць манга ў Японіі — гэта адмысловая стылістыка, іх чытае ўся публіка, усіх узростаў без гендарных адрозненняў. Абодва — практычна індустрыя, іх спажываюць і выкідваюць.

І толькі ў Бельгіі і Францыі ўпершыню прыйшлі да таго, што коміксы — добрая літаратура і прыгожыя кнігі. Іх захоўваюць, калекцыянуюць, бачаць іх асаблівую эстэтыку. У нас разумеюць, што аўтар коміксаў — гэта мастак. Арыгіналы работ дорага каштуюць, іх купляюць на аўкцыёнах.

Так што толькі ў нас коміксы і развіваюцца як мастацтва.

Раскажыце, калі ласка, пра фэст, у якім вы ўдзельнічалі. І ў чым вы бачыце эфектыўнасць фэстаў?

— Гэта фестываль коміксаў у Ангулеме. Ангулем цікавы тым, што аўтара туды запрашаюць выдавецкія дамы, там для мяне больш важны кантакт з чытачом, дачыненне да самой падзеі.

Якія вашы кнігі для вас адметныя?

— Вызначу дзве серыі. Першая — «Жыццё Нормана», гісторыя аднаго хлопчыка. Ён — фанатык жахалак, і пад іх уражаннем становіцца серыйным забойцам. Гэта чорны гумар і не дзіцячая літаратура. Але потым я пасталеў, стаў мудрэйшым і зрабіў серыю «Бігудзен». Маленькая дзяўчынка, японка, прыязджае ў Брэтань і робіць тут культурны шок. Як брэтонец магу сказаць: гэта закрыты рэгіён, людзі ў нас замкнёныя. І раптам яны бачаць чалавека з іншага канца свету — яна размаўляе на чужой мове, у яе японская прычоска, кімано. Для брэтонцаў яна іншапланецянка.

Мне хацелася, каб брэтонцы ўспомнілі пра ўласную культуру, пра багатую мастацкую спадчыну, звычаі і легенды. У Японіі людзі жывуць сваёй культурай, а ў нас пачалі забываць сваё.



2.

1. Вокладка кнігі коміксаў «Жыццё Нормана».
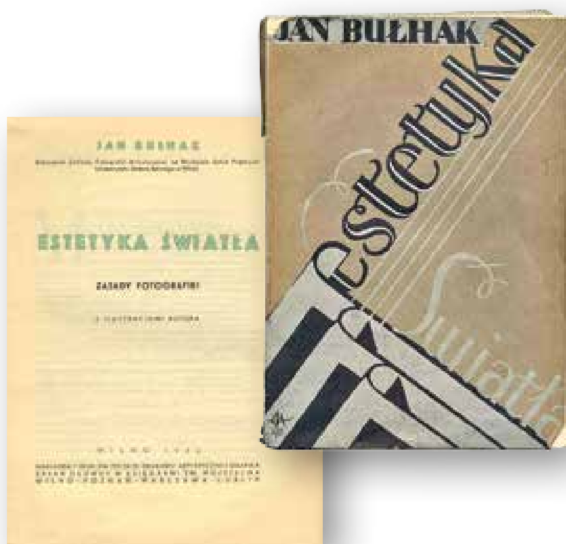
2. Старонкі з «Жыцця Нормана».

ВАЛЕРЫЙ ВЯДРЭНКА. ФОТАПЛАСТЫКА – ДЛЯ ТЫХ, КАМУ ВАЖНЫЯ СЭНСЫ

Таццяна Бембель

Вобраз можа даваць не копію рэчаіснасці, а ўражанне, псіхічнае перажыванне, увасобленае ў мастацкай форме.
І таму фотаграфіка мае права прэтэндаваць на званне мастацтва, а яе адэпты на роўных з графікамі могуць быць прызнаны мастакамі.

Ян Булгак, «Эстэтыка святла», Вільня, 1936
(пер. Валерыя Вядрэнкі)



1.

Праграмны тэкст Яна Булгака, класіка беларускай, польскай і літоўскай фатаграфіі, быў выдадзены ў 1936 годзе ў Вільні, тады горад уваходзіў у склад Польшчы. Аўтар выставы «Паклон Гаўдзі» Валерый Вядрэнка з уласнай ініцыятывы пераклаў кнігу на рускую мову. Цяпер рыхтуецца пераклад на беларускую. Чаму сёлета, калі гэтаму знакаваму выданню спаўняецца 80 гадоў, у Беларусі, небагатай на ўласныя, арыгінальныя, аўтэнтычныя крыніцы па агульнай эстэтыцы і асабліва па эстэтыцы візуальнасці, не чуваць пра гэта ні слова, ні гуку? Пытанне рытарычнае, і тут цалкам дарэчны просты жыццёвы адказ «Каму трэба, той хай і робіць». Прыемна бачыць, што той, «каму трэба», усё ж знайшоўся. У разважаннях і тэарэтычных пасылах вялікага майстра мастацтва святлапісу Валерый Вядрэнка знайшоў адказы на вострыя, дыскусійныя, актуальныя пытанні. Карыстаючыся добрай нагодай – выставай па выніках пяцігадовай працы са спадчынай Гаўдзі, мы размаўляем з яе аўтарам пра пытанні, што датычаць не толькі яго асабіста, але і сферы фатаграфіі ў Беларусі.

Чаму ты стаў перакладаць Яна Булгака?
– У тых крыніцах, што тычацца гісторыі фатаграфіі Беларусі, імя Яна Булгака згадваецца пастаянна. Ён нарадзіўся пад Навагрудкам, жыў пад Мінскам, як фатограф адбыўся ў Вільні і стварыў першы Саюз польскіх фатографаў у Варшаве. Асоба ўнікальная і рознабакова адораная. Практык і тэарэтык. 12 персанальных выданняў, шмат артыкулаў. А што мы Яна Булгака ўвогуле чыталі? Ёсць некалькі добрых перакладаў нататак пра Нарачанскі край, ёсць сямейная хроніка «Край дзіцячых гадоў», мой пераклад эсэ «Замак у Міры», апублікаваны ў «Мастацтве», – і ўсё. Можа, мне нешта не вядома. Аднак ніводнай яго кнігі па фатаграфіі няма па-беларуску. Але ж «Эстэтыка святла» – рэч праграмная, вынік жыцця. Там і практыка, і тэорыя, і гісторыя, і публіцыстыка... У гэтым тэксце Булгак раскрываецца як асоба: погляды, адмаўленні, сцвярджэнні...

Што актуальна сёння ў тэкстах Яна Булгака?
– Усё. У «тэхнічнай» частцы кнігі – інфармацыя пра фотатэхніку і матэрыялы 1920–30-х. Інфармацыя, вядома, састарэлая для большасці сучасных фатографаў, якія працуюць з лічбавымі камерамі. Але не для ўсіх, улічваючы моду на вінтаж. Для гісторыкаў фатаграфіі кніга будзе карысная сведчаннем відавочцы і актыўнага ўдзельніка фатаграфічнага руху тых гадоў. Цікава, як ён старанна праводзіць грань паміж рамеснай і мастацкай фатаграфіяй! Увесь яго педагагічны і грамадскі пафас накіраваны на наданне фатаграфіі афіцыйнага статусу новага віду мастацтва – нароўні з графікай і жывапісам. І ў Польшчы ён гэтага дамогся! Там тэма была актуальнай у 1920–30-х, а для Беларусі, на жаль, засталася такой і ў пачатку XXI стагоддзя. Але галоўная каштоўнасць «Эстэтыкі святла» – у этычным пасыле. Ян Булгак змяняе стаўленне да фатаграфіі і сваім жыццём, і сваёй творчасцю. Па складзе асобы я вызначаю яго як кансерватыўнага рамантыка. Так, сёння некаторыя яго сцверджанні могуць здацца наіўнымі... Вось толькі, аказваецца, такія «наіўныя» і пакідаюць след у культуры, яе і фармуюць. Асабліва – у нашых шыротах.

Якія адказы і на якія пытанні даў Булгак асабіста табе?
– Для мяне надзвычай важна, як Ян Булгак разважаў і як практычна развіваў пэўны сектар фатаграфіі – фотаграфіку. Менавіта ён увёў гэты тэрмін у міжнародную практыку. Фотаграфіка – гэта фатаграфія, змененая паводле задумы аўтара. Вось што піша Булгак: «Раней негатыў безапеляцыйна дыктаваў змест фатаграфічнай карцінкі. А змест быў яго механічным адваротным адлюстраваннем (паўторам). Сёння негатыў вярнуўся да сваёй першапачатковай ролі, больш сціплай і правільнай. Негатыў стаў матэрыялам, зыходным пунктам для далейшай аўтарскай інтэрпрэтацыі вобраза. Месца аўтаматызму заняла свядомая і асабістая праца чалавека, якая прыўносіць парасткі творчасці, што і складае сутнасць мастацтва, дазваляе судзіць аб яго якасці». Зразумела, Булгак і ўявіць не мог тыя магчымасці, якія прапануе лічбавая фатаграфія. Але тут важны прынцып: ён сцвярджае правa мастака на працу з выявай, на яе змяненне і ўмяшальніцтва ў

матэрыял. Я знайшоў у Булгаку аднадумца. Фотапластыка — гэта шматслойны лічбавы мантаж фатаграфічных малюнкаў. Гэта сучасная галіна фотаграфікі.

Зразумела, для цябе гэта важна, таму што ты вельмі моцна змяняеш першапачатковыя здымкі. Але я хачу зразумець: чаму твой герой — архітэктар Гаўдзі?

— Ну, я фатограф… А фатограф сілкуецца рэчаіснасцю. І чым мацней ураджанне ад свету, падзеі, прадмета, чалавека, тым цікавей і выразней будзе праца. А творчасць Антоніа Гаўдзі, мабыць, самае моцнае ўражанне ўсяго майго жыцця… Яго архітэктура была мне знаёмая па альбомах, але тое, што я ўбачыў у Барселоне, усё перакрэсліла. І пра ягонае мастацтва можна пераканаўча гаварыць, толькі адчуўшы рэальнае ўздзеянне, напрыклад, храма Саграда Фамілія.


2.

Кажаш пра Гаўдзі як пра хімічнае рэчыва. У чым уплыў?

— Я бачыў шмат добрай еўрапейскай архітэктуры, якая захапляе, але зразумелая. А тое, што рабіў і робіць Гаўдзі, за межамі разумення. Ты стаіш перад яго працамі і кажаш сабе: гэтага не можа быць. Дзівіць усё — і сама архітэктура, і інтэр'еры, і мазаіка, і роспіс, і мэбля, і коўка, і светлавыя эфекты… Але поўны ступар надыходзіць, калі спрабуеш усвядоміць: усё гэта прыдумаў і рэалізаваў адзін чалавек. І разумееш, што слова «геній», якое сёння стала ходкім, патрабуе новай формы, патрабуе прыметніка. Гаўдзі — абсалютны геній. Таму што ягонае мастацтва выклікае неверагодны духоўны ўздым, нейкае містычнае захапленне, дае магутную энергію.

На якой дарожцы ты сутыкнуўся з Антоніа Гаўдзі?

— Да маёй афіцыйнай вышэйшай адукацыі (архітэктар і рэжысёр) варта дадаць «Начную школу Віталя Чарнабрысава». Гэты мастак у значнай меры сфармаваў мае эстэтычныя прыхільнасці, наша сяброўства доўжыцца амаль 45 гадоў. У яго бібліятэцы была ўся сусветная культура — ад палеаліту да мадэрнізму з акцэнтамі на народным мастацтве свету і Старажытным Усходзе. У яго я ўпершыню ўбачыў Гаўдзі ў часопісе «Знание — сила» з матэрыялам пра біяархітэктуру. Зразумела, што ўражанне было без асаблівых эмоцый: ні тэкст, ні карцінкі не маглі перадаць уздзеянне яго архітэктуры. Але яна ўсё ж запомнілася сваёй арыгінальнасцю і нейкай няўлоўнай сувяззю са старажытнымі Егіптам і Індыяй.

Працуючы на стыку розных відаў мастацтва, з кім знаходзіш больш паразумення?

— Калі дзесяць гадоў таму я ўпершыню паказаў свае кампазіцыі на фотапартале «ZHЯTA», то атрымаў рэзка негатыўную ацэнку, агульны сэнс якой быў: «Лічба — забойца фатаграфіі!» А сёння многія абаронцы «чысціні» фатаграфіі самі выкарыстоўваюць лічбавую тэхніку. Кажучы пра разуменне, я не змагу вылучыць нейкую прафесійную групу. Хутчэй, можна казаць пра нейкі тып чалавека, катораму спачатку важныя сэнсы, а таксама эстэтычны і этычны пасылы працы, а ўжо потым — як, чым, з чаго…

Глыбіню гэтай праблемы не кожны цяміць. Затое практычна кожны хоча зразумець і спытаць: чаму скрозь камяні Гаўдзі на тваіх фотапластычных кампазіцыях праступаюць жаночыя целы?

— Гаўдзі — апостал прыроды. Ніводны мастак не надаў столькі ўвагі ўсім формам прыроды. Ён па духу быў пантэістам, які прыняў хрысціянства. Але ягоная цікавасць да прыроды не абмежавана любаваннем квітнеючых галінак. Гаўдзі — даследчык. У ракавінах, у сцяблінах, у плыні вады, у анатоміі жывёл і людзей мастак шукаў прынцыпы існавання матэрыі, канструкцыю быцця. Але калі б я стаў пералічваць у сваіх кампазіцыях усе крыніцы натхнення Гаўдзі, тое было б правільна і паныла. Гаўдзі — містык. І ў Парку Гуэль гэта адчувальна ў поўнай меры. Першабытныя пячоры, якія нагадваюць шкілеты дыназаўраў, нейкім неспасціжным чынам трансфармуюцца ў скляпенні і калоны будучых храмаў. Старажытныя рытуалы, што маюць у сваёй аснове культ урадлівасці, прарастаюць таямнічымі тунэлямі — нібы вандруеш па чэраве волаткі. Гэта адчувальна фізічна. Духам жаночага пачатку прасякнута ўся творчасць Гаўдзі, у тым ліку і яго Саграда Фамілія. На адным каталонскім саборы высечаныя словы AVE EVA.

І было б дзіўна, калі б я не развіў свае адчуванні ў гэты бок, тым больш недаступная розуму пластыка жаночага цела — упадабаны матыў стылю мадэрн. Але ў мяне вобраз цела нясе не столькі эстэтычную нагрузку, колькі сэнсавую. Цела прадстаўлена як пераходная, часовая форма творчай энергіі. Яно існуе толькі для таго, каб выканаць нейкую неабходную для Быцця функцыю. У пэўнай ступені можна сказаць, што жанчына ў маёй серыі — гэта сам Гаўдзі. Цялесны фантом існуе, пакуль дзейсны. І яшчэ хацелася падкрэсліць ідэю мізэрнасці цела ў параўнанні з той энергіяй, якую прынята называць Духам.

Для цябе мае значэнне, што Гаўдзі — каталік?

— Гаўдзі не рэлігійны строга канфесійна, ён рэлігійны абсалютна. Ён выяўляе нябачную крыніцу веры ў жывой прыродзе, якая матэрыялізуецца ў вобразе Хрыста. Раннія выявы распяцця Ісуса паказваюць, што ён быў укрыжаваны не на крыжы, а на сусветным дрэве жыцця. Гэтую алегорыю Гаўдзі мог і не бачыць, але адчуваў. І мне здаецца, Гаўдзі разумеў, што цытрына або кветка — таксама іконы.

Паколькі твае кампазіцыі створаны ў лічбавых тэхналогіях, то яны могуць быць прайграныя ў розных памерах, на розных паверхнях. Дзе можа «жыць» такая фатаграфія?

— Я магу казаць толькі пра пажаданае. Музейныя працы. Любая выстава — гэта паказ, знаёмства. Далей яна альбо набываецца і застаецца ў фондах умоўнага музея, альбо адпраўляецца на «гастролі» ад таго ж музея.

Самому займацца прасоўваннем такога праекта няма ні сродкаў, ні магчымасцей. І ёсць самы эфектыўны і натуральны «дом» — альбом. Добрае выданне. Але і тут патрэбна зацікаўленая падтрымка.

Дзесьці ў свеце ведаеш месца — канкрэтны музей, галерэя, фестываль, біенале, дзе такога роду працы маглі б быць зразуметыя, ацэненыя, правільна праэкспанаваныя?

— Пакуль не ведаю. Гэта павінна быць нешта спецыфічнае ... Вядомыя мне галерэі і фестывалі цікавіць іншая фатаграфія. Якая не цікавіць мяне.

Прадукт, калі ён новы і не ўкладваецца ў рамкі, патрабуе цяпер і адпаведнага метаду падачы? Ці гатовы ты да гэтага?

— Я гатовы да ўсяго. Але мы зноў упіраемся ў праблему менеджменту. У Беларусі няма арт-рынку. Арт ёсць. А рынку — няма. Ёсць адзін плюс новага часу — пэўная свабода мастака: рабі што хочаш і выстаўляй дзе зможаш. А што далей? Грузі карцінкі дадому або, калі ёсць сувязі, спрабуй сам кудысьці прасоўвацца. Калі ўмееш сябе прасоўваць. А калі не ўмееш? Прасоўванне — гэта і адукацыя адпаведная, і проста — праца. Хто ў нас тым займаецца? Каму ў Мінску цікавыя мае работы ў новым фармаце? Каму ў Мінску цікавы Гаўдзі? Хто можа сам нешта прапанаваць мастаку, які сваю працу ўжо зрабіў?

Падорыш нешта музею з выстаўленых работ?

— У мяне неяк спыталі: «Якая работа самая любімая?» Я не змог адказаць. Яны ўсе звязаны паміж сабой, і адна-дзве карцінкі асобна будуць проста незразумелыя. Так што пакідаць трэба альбо ўсю серыю, альбо нічога.

Чым напрыканцы падбадзёрыш тых, якія сталі на шлях лічбавага мастацтва?

— Адкажу голасам любімага і паважанага Яна Булгака з той жа кнігі 1936 года.

«Звычайная сітуацыя. Пажылыя любяць чытаць маралі і бурчэць, а маладыя не любяць іх слухаць, упэўненыя, што свет пачынаецца з іх. Не засмучуся, калі сярод маладых праслыву занудай і буркуном. Але калі гэтая кніга схіліць хаця б некалькі чалавек да пошукаў і знаходак новых якасцяў фатаграфікі, заснаваных на вечных канонах прыгажосці, то мэта гэтай кнігі будзе дасягнута, а мая праца — дастаткова ўзнагароджана».

Вяртаючыся да выставы «Паклон Гаўдзі». Буду рады, калі людзі паглядзяць, запомняць яе і нешта адгукнецца ў іх душы



4.

1. Вокладка і тытульная старонка кнігі Яна Булгака «Эстэтыка святла». Вільня, 1936.
2. Валерый Вядрэнка.
Фота Маргарыты Федзінай.
3, 6. З праекта «Паклон Гаўдзі». Фатаграфія. 2011—2015.
4, 5. З праекта «Паклон Гаўдзі». Фотапластыка. 2011—2015.



3.



5.



6.

ЭТНАКУЛЬТУРНЫ ДОСВЕД МАРЫНЫ БАЦЮКОВАЙ

Любоў Гаўрылюк

Сінтэз або дысананс?
Не перастаю задаваць сабе гэтае пытанне пасля трох «сельскіх» выстаў: Наталлі Дораш з прыватнымі «Палешукамі», Марыны Бацюковай «Сула. Непарыўнае» і Рамуальдаса Вайцікуса «Візуальныя лісты вёскі Плашкяй».
Такія розныя гісторыі, як розныя планеты, з адной, праўда, цывілізацыі пад умоўнай назвай «вясковае жыццё».
«Сула», што адкрылася ў дворыку Нацыянальнага гістарычнага музея, аказалася на хвалі абмеркавання: супалі пачатак летняга сезона, прастора, Ноч музеяў і, вядома, уласныя рысы, якасці і колькасці. Ужо пры першым набліжэнні відавочна, што «Сула» — праект сучасны, вулічны, жывы, у ім ёсць эмоцыя. У чым яго каштоўнасць?
Пачнем з візуальнай мовы, дакладней — з «маўленчых» інтанацый. Праект выразна распадаецца на дзве часткі. Адна — дакументальная, нават рэпартажная, другая — больш блізкая да арту, наколькі гэта магчыма пры нядоўгай здымцы ў абмежаваны час. Ці ёсць паміж імі канфлікт? Мяркую, ёсць інтрыга: экспрэсія вяртання да далёкага мінулага і сённяшняе жыццё з ягонымі абавязковымі атрыбутамі: помнік савецкім воінам, замест ікон — партрэты памерлай сваячкі ў ручніках, зялёныя валасы дзяўчыны. Спакойна даглядае жыццё вуліцы сабака. Пажылы чалавек на ровары, размаляваныя гаражы, адрыны. Складана сказаць, якая частка праекта фатаграфічна мацней. На мой погляд, рэпартаж не спрачаецца з рытуальнымі надзеямі на ўрадлівасць, але дадае долю пабытовага абсурду: мы прывыклі жыць, не заўважаючы яго.
Серыя жаночых партрэтаў вытрыманая ў іншай стылістыцы і праяўляе характарнасць гераінь, дае ім магчымасць выказацца больш рэзка, ясней. Гэта ўжо трэці візуальны пласт, з асаблівымі ўмовамі паказу і прыняцця, але калі не вылучаць яго ў асобны праект ўнутры праекта, ён становіцца блізкім колам, дзе надзвычай ярка праяўленыя індывідуальныя рысы ўнутры маленькай супольнасці.
Пра кантэкст — сам абрад, зафіксаваны этнографамі як нематэрыяльная культурная спадчына, — напісана ўжо нямала. Прынамсі, абрад не сыдзе ў нябыт, а фатаграфічная дакументацыя і мастацкая інтэрпрэтацыя Марыны Бацюковай унеслі свой значны ўклад у выкананне гэтай задачы.
Але адзначым яшчэ адзін момант: даследаванне і захаванне старажытнай беларускай традыцыі — бытавой і ментальнай — блізкія Гістарычнаму музею менавіта па духу, калі не па родзе дзейнасці. Ці няма супярэчнасці паміж формамі — фатаграфічнай інсталяцыяй, то-бок сённяшняй яркасцю, нават фарсіраванай народнасцю напаўнення прыгожага панадворка, — і архітэктурай музея? Бо яна асабліва гарадская, цэнтравая… і па суседстве з афіцыйнымі прасторамі? Тут уступае ў сілу блаславёны постмадэрнізм — і ў самой экспазіцыйнай сітуацыі, і ў яе дызайне, і ва ўспрыманні гледачоў. Постмадэрнізм у тым сэнсе, што адбываецца змешванне і падмена, і такая прыватнасць, як чырвоная цэгла, у нашай свядомасці — ужо памяць, матэрыялізаваная гісторыя. А горад гэта ці вёска, XIX або XX стагоддзе ці архаіка — няважна.









Ёсць яшчэ адзін адрыў: літаральна ў метры ад параднага фасада ўжо адбываецца жыццё. Хай нават гэта арт-жыццё, акцэнтаванае, дэкараванае, але жыццё. Наколькі рэгламентавана дзейнасць музея, настолькі вызвалена і расслаблена атмасфера ў яго цені, ды яшчэ і мастацтва дорыць сваё дыханне, сваю прэтэнцыёзнасць, індывідуальнасць, шырокі жэст Марыны ў бок публікі.

Прастора двара ў прынцыпе зручная, сувымерная чалавеку. Ужо не архіў, хоць (вяртаючыся) папулярызацыі музея служыць. І каштоўнасць двара як актыўнай публічнай прасторы відавочная. Жыццё ў такіх дварах адмысловае. Для яго (забягаючы наперад) можна было б і спецыяльную канцэпцыю напісаць.

Ну і нельга не сказаць, што счытваецца прыманка — здзіўленнем, неспадзявана воплескам цікавасці да невядомых месцаў, да паганства і экзатычнай у сваім родзе стралы, да годнасці жаночых вобразаў.

Думаю, у праекце працуе тая ўмоўная зона, дзе перасякаюцца ўсе гэтыя неадназначнасці, накладваюцца ўсе фактары. Унутры кожнага «зашытая» дваістасць, і ўтвараецца цэлы спектр сінтэзаў і дысанансаў. Цалкам абстрактных, але, як высвятляецца, адчувальнасць да такіх рэчаў у гараджан ёсць. І праект запатрабаваны, што дае надзею на развіццё новых нефармальных і нават спантанных праяваў урбаністычнай культуры.



Праект Марыны Бацюковай «Сула. Непарыўнае».



ЗАГАДКА МАГІЧНАЙ «СТРАЛЫ»

«ПАХАВАННЕ СТРАЛЫ» — АДЗІН СА СТАРАЖЫТНЫХ ПАГАНСКІХ АБРАДАЎ. КАЛІ БОЛЬШАСЦЬ НАВУКОЎЦАЎ СЫХОДЗІЦЦА Ў МЕРКАВАННІ АДНОСНА СКІРАВАНАСЦІ РЫТУАЛУ (АБЯРЭГ СЯЛА АД МАЛАНКІ), ДЫК ПАСЫЛ ТЭКСТУ АСНОЎНАЙ ПЕСНІ («ЯК ПУШЧУ СТРАЛУ») ЗАСТАЕЦЦА ЗАГАДКАЙ. З МЭТАЙ РАЗГАДАЦЬ ЯЕ ТАЯМНІЧЫ СЭНС, ЭТНОГРАФ, РЭЖЫСЁР І КАМПАЗІТАР ЮРЫЙ ВЫДРОНАК ПАДРАБЯЗНА ЗАФІКСАВАЎ АБРАД У ВЁСКАХ СТАЎБУН І ЯНОВА ВЕТКАЎСКАГА РАЁНА ГОМЕЛЬСКАЙ ВОБЛАСЦІ Ў 2008 ГОДЗЕ. ДЛЯ ДАСЛЕДАВАННЯЎ АБРАНАЯ ВЁСКА ЯНОВА. ТАМ РЫТУАЛ ПРАВОДЗІЛІ ВЫКЛЮЧНА СТАРАЖЫЛЫ — БЕЗ УМЯШАННЯ Ў ЯГО ЛЮДЗЕЙ ЗВОНКУ, ШТО НЕЛЬГА СКАЗАЦЬ ПРА АБРАД У ВЁСЦЫ СТАЎБУН, ДЗЕ ЎДЗЕЛЬНІЧАЛІ ПРЫЕЗДЖЫЯ СТУДЭНТЫ І ФАЛЬКЛАРЫСТЫ ЯК З БЕЛАРУСІ, ТАК І З-ЗА МЯЖЫ. У ВЫНІКУ АНАЛІЗУ ЗАФІКСАВАНАГА ЭТНАГРАФІЧНАГА МАТЭРЫЯЛУ ЮРЫЙ ВЫДРОНАК ВЫЛУЧЫЎ ГІПОТЭЗУ, ЯКАЯ МОЖА ДАЦЬ КЛЮЧ ДА РАЗГАДКІ ТЭКСТУ АСНОЎНАЙ ПЕСНІ. ДЛЯ БОЛЬШ НАГЛЯДНАГА ЎСПРЫМАННЯ ГІПОТЭЗЫ СТВОРАНЫ НАВУКОВА-ПАПУЛЯРНЫ ФІЛЬМ «ЯК ПУШЧУ СТРАЛУ».

Юрый Выдронак






Як пушчу стралу па ўсяму сялу,
Ляцела страла ўздоўж сяла,
Забіла страла добрага молайца,
Па тым молайцу няма каму плакаці:
Мамка старэнька, сястра маленька,
Жонка молада ў карагод пайшла,
У карагод пайшла, сабе трох знайшла.
Дзе маці плача — там рака цячэ;
Дзе сястрычанька — там крынічанька;
Дзе жонка плача — там расы няма.

З абрадам «Пахаванне стралы» я ўпершыню пазнаёміўся ў час першай уласнай экспедыцыі (да гэтага працаваў толькі з архіўнымі запісамі) — у Веткаўскім раёне Гомельскай вобласці ў 1993 годзе. Будучы маладым кампазітарам і аранжыроўшчыкам, акрылены першымі паспяховымі эксперыментамі з архаічным фальклорам, я ставіў задачу запісаць як мага больш прыгожых мелодый у аўтэнтычным выкананні. За суткі праходзілі 2-3 вёскі. Зразумела, пры такім тэмпе і не маючы дастатковага вопыту, я спехам зафіксаваў толькі фрагмент абраду з песняй «Як пушчу стралу». Па вяртанні з экспедыцыі пасля разбору матэрыялу гэтая песня прымусіла звярнуць на сябе ўвагу невытлумачальнай незямной магіяй. Я зрабіў апрацоўку, і ў выкананні гурта «Палац», мастацкім кіраўніком якога я тады з'яўляўся, гэтая кампазіцыя 48 тыдняў утрымлівала 1-е месца ў беларускім хіт-парадзе вельмі папулярнай радыёперадачы таго часу. Гэта мяне крыху здзівіла, бо былі песні і больш «папсоваранжыраваныя» ў гэтым кірунку. Я зразумеў: закрануўся генетычны код слухачоў.

Але некаторыя рэчы не давалі мне спакою. Я не разумеў сэнс тэксту ключавой песні. Магчыма, тая акалічнасць і прымусіла мяне пазней заняцца этнаграфіяй прафесійна. Спачатку я звярнуўся да знакамітых беларускіх фалькларыстаў, але ўцямнага адказу не атрымаў. Былі розныя спробы растлумачыць сам абрад, нават такія вар'яцкія версіі кшталту таго, што абрад адносіцца да часоў матрыярхату або (ужо цяплей), што ён звязаны з маланкай, грымотамі і Перуном. Але загадкавы сэнс словаў растлумачыць не мог ніхто! І ён заставаўся для мяне таямніцай да 2008 года. Менавіта тады адна з замежных тэлекампаній прапанавала мне як рэжысёру зняць некалькі дакументальных фільмаў пра Беларусь. Выбар, як вы здагадаліся, выпаў на абрад «Ваджэнне стралы». Разам са сваім асістэнтам я выправіўся на здымкі ў Гомельскую вобласць.

Мекай усіх фалькларыстаў у тым рэгіёне з'яўляецца вёска Стаўбун. «Стралу» там водзяць на Ушэсце. Мы прыехалі на дзень раней, каб правесці разведку. Азнаёміўшыся з сітуацыяй, я зразумеў, што ў Стаўбуне заўтра не будзе містыкі, паколькі некаторыя прыезджыя фалькларысты і энтузіясты збіраюцца прыняць удзел у абрадзе. Таму вырашыў пашукаць іншае сяло. Непадалёк знаходзілася вёска Янова, куды мы дабраліся ўвечары. Мясцовыя жыхары расчаравалі, сказаўшы, што «стралу» не водзяць, паколькі тамтэйшы поп забараняе. Але, убачыўшы нашую шчырую зацікаўленасць, яны пакінулі нам надзею. На наступны дзень раніцай мы зноў прыехалі ў Янова і ў выніку адзнялі фантастычны матэрыял.

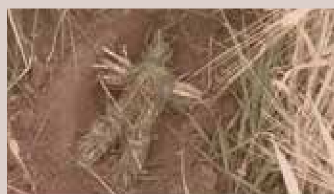
Наколькі мне вядома, у гэтым сяле абрад у наступныя гады больш не праводзіўся. Тады ж мы паспелі яшчэ і ў Стаўбун: там «стралу» вадзілі пазней. Такім чынам я атрымаў дзве версіі рытуалу, але менавіта матэрыял з Янова паслужыў разгадкай да тэксту песні, паколькі там абрад захаваўся ў больш архаічным выглядзе. Па вяртанні з прагнасцю згаладалага фалькларыста я заняўся праглядам відэа.

Пачынаўся абрад з песні «Вы падуйце, ветры буйныя». І тут я занатаваў нізкачастотны гул мікрафона, які ўзнікае пры моцным ветры. Звярнуў увагу на раскалыханую вопратку ўдзельнікаў і падумаў: гэта не проста песня, а замова, каб выклікаць вецер. Але навошта? І тут мяне як Перуновай стралой працяла. У адзін момант я ўбачыў адказ, бо ўсё выбудавалася ў крышталёва-лагічны ланцужок. Я зразумеў: сэнс «Стралы» трэба шукаць у кантэксце астатніх песень і дзеянняў рытуалу. Выклікаюць вецер, каб сутыкнуць хмары паміж сабой, стварыць электрычны разрад, г.зн. маланку, або Перунову стралу. Гэта чалавечае ахвярапрынашэнне, прычым

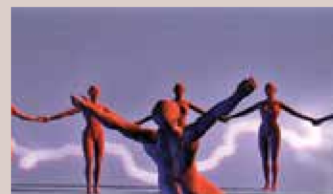
узвышанае і добраахвотнае. Абгрунтаванне гіпотэзы заняло больш часу, чым яе разуменне. Па-першае, ці існуюць факты чалавечых ахвярапрынашэнняў у славян? Па-другое, ці існуюць факты добраахвотных ахвярапрынашэнняў? Па-трэцяе, якія іх мэты? Пацвярджэнні я знайшоў у старажытных беларускай і ўсходняй літаратурах. Чытаем у «Аповесці мінулых гадоў»: «В год 6491 (983) пошел Владимир против ятвягов, и победил ятвягов, и взял их землю. И пошел к Киеву, принося жертвы кумирам с людьми своими. И сказали старцы и бояре: "Бросим жребий на отроков и девиц, на кого падет он, того и зарежем в жертву богам"». Але ці можна гэтай крыніцы давяраць цалкам? Хоць адна зачэпват насуперак жаданню жанчыны. У эпоху дэградацыі ні адна жанчына не здольная здзейсніць яго гэтак жа цнатліва, як Гандхары і іншыя жанчыны мінулага. Цнатлівую жонку, падобную Гандхары, расстанне з мужам паліла мацней, чым агонь. Такая жанчына здольная здзейсніць абрад сації добраахвотна, і для гэтага не патрабуецца чыйсьці злачынны гвалт».

А што адносна славян? «…Масъу ди говоря о томъ, что жены славянския лишаютъ себя жизни по смерти мужей, замечаетъ, что они съ охотою бросаются на костеръ, надеясь чрезъ то войти въ рай. Ибнъ Фоцланъ, разсказывая о Русскомъ обрядѣ сожження мертвыхъ, приводитъ слова дьвушки, обрекшей себя на смерть въ честь умершаго Півавар, 1933 г.н.). Кожнае скрыжаванне абыходзілі карагодам і выходзілі на адкрытую прастору ў поле, сутыкалі хмары — і маланка забірала ахвяру. Прайграць у дэталях гэты рытуал цяпер вельмі складана. У розныя перыяды на яго накладваліся дадатковыя элементы. Абрад вар'іраваўся. У пазнейшых формах чалавечая ахвяра была замененая на сімвалічную (ляльку, прадметы, грошы). Але мяне больш цікавіць тая старажытная форма, у якой чалавек у містычным агні маланкі распадаўся на атамы. Феномен маланкі да канца не вывучаны. Ёсць шмат фактаў, якія навука не ў стане растлумачыць. Напрыклад, маланка можа пераследаваць сваю ахвяру паўсюль і нават пасля смерці ўдарыць









ка ўсё ж была. З тэксту песні, запісанай у Янова: «Братка перайшоў, сястра ўтонула». Іншасказальна: сястра пайшла ў царства мёртвых, а брат застаўся жыць. Магчыма, у гісторыі славян былі і не самыя ўзнёслыя моманты, да таго ж гэта не тлумачыць прысутнасць электрычнасці і добраахвотнае самаахвяраванне, як у нашым выпадку. Я шукаў далей і знайшоў: Шрымад Бхагаватам, Песня Першая, Глава 13, тэкст 58:

दह्यमानेऽग्निभिर्देहेपत्युःपत्नीसहोटजे।बहिः
स्थितापतिंसाध्वीतमग्निमनुवेक्ष्यति॥५८॥

«Убачыўшы звонку, што яе муж згарае разам з трысняговай хацінай у агні містычнай сілы, яго цнатлівая жонка з глыбокай засяроджанасцю ўвойдзе ў гэты агонь.

КАМЕНТАР: Гандхары была ідэальнай цнатлівай жанчынай, спадарожніцай жыцця свайго мужа, таму, убачыўшы, як яе муж згарае разам з трысняговай хацінай у агні містычнай яг'і, прыйшла ў адчай. Яна пакінула дом, страціўшы сто сваіх сыноў, а зараз, у лесе, назірала, як згарае яе любімы муж. Тут яна сапраўды адчула сваю адзіноту і ўвайшла ў агонь, рушыўшы ўслед за сваім мужам і ў смерці. Калі цнатлівая жанчына ўваходзіць у агонь, які спальвае яе мужа, гэта называецца абрадам саці. Лічыцца, што калі жанчына выканала яго, то яна дасягнула дасканаласці. Пазней абрад саці ператварыўся ў агіднае злачынства, таму што яго сталі праводзіць сілком, навельможи: "Вотъ, вижу" — говоритъ она въ восторгѣ, приготовляясь къ смерти — "я вижу отца моего и мать мою; вотъ сидятъ всѣ мои умершие родимые; вотъ и мой господинъ, — онъ сидитъ въ раю, и рай такъ прекрасенъ, такъ зеленъ!.."» (І.І. Сразнеўскі, «О языческом веровании древних славян в бессмертие души»).

Што ж у нашым выпадку? Вернемся да тэксту песні:

Ды ўбіла страла добрага молайца.
Па таму молайцу некаму плакаці:
Мамка старэнька, сястра маленька,
Жана молада ў карагод пайшла,
У карагод пайшла, сабе трох знайшла.

Выкажу здагадку: герою гэтай песні губляць няма чаго. Здрада ставіць яго ў сітуацыю, калі ён можа ахвяраваць сабой дзеля дабрабыту ўсёй абшчыны, стаць своеасаблівым громаадводам — адвесці ўдар маланкі ад свайго паселішча і, як верылі нашы продкі, перанесціся наўпрост у рай. Усе жыхары вёскі, ад старых да малых, дапамагаюць яму, ствараючы калектыўную падтрымку: «Сначала ўсе маладзічкі станавіліся шчыльненька адна да аднае так, каб перап'яць вуліцу. За імі ззаду так жа сама станавіліся ўсе мужчыны. А ў самым канцы браліся за рукі ўсе дзеткі так жа шчыльненька. І вот так з песняю ішлі яны ўдоль усяе вёсачкі, як бы перакрыўшы вуліцу» (в. Мархлеўск, ад Праскоўі Іванаўны у яе магілу, можа пакідаць фатаграфічны малюнак мясцовасці на целе ахвяры або спапяліць, захоўваючы форму: «У Вік-сюр-Эне, у 1838 годзе, падчас моцнай навальніцы тры салдаты схаваліся пад ліпай. Маланка забіла іх траіх адным ударам, а тым часам усе яны засталіся па-ранейшаму стаяць, дакладна быццам нічога не здарылася. Адзенне іх аказалася некранутым! Пасля навальніцы людзі, праходзячы міма, бачаць іх, падыходзяць, размаўляюць з імі, але, не атрымаўшы адказу, дакранаюцца да іх, прычым усе тры трупы рассыпаюцца, як куча попелу. Гэты факт не адзіны; нават старажытныя заўважылі, што людзі, забітыя маланкай, рассыпаюцца ў попел» (Фламарыён Каміль, «Атмасфера»). У культуры старажытных славян было шмат дзіўнага і невытлумачальнага. Без сумневу, многія загадкі нашых продкаў разгадаць можна было б хутчэй, каб яны вырашаліся калектывам прафесіяналаў з удзелам гісторыкаў, археолагаў, лінгвістаў, этнографаў, кампазітараў, тэарэтыкаў музыкі, фізікаў, астраномаў, антраполагаў, аб'яднаных адной ідэяй. Я быў бы вельмі ўдзячны за любыя звесткі ад калег па навуцы і проста энтузіястаў. А пакуль дзякуй тым крыніцам, з якіх я запазычыў інфармацыю для абгрунтавання сваёй гіпотэзы.

«Як пушчу стралу». Кадры з фільма. Рэжысёр Юрый Выдронак. 2008.

У ЗЯМНЫХ ВОБРАЗАХ

Італьянскія гравюры XIX стагоддзя з гродзенскай калекцыі

Ігар Ганчарук

Гродзенскі дзяржаўны музей гісторыі рэлігіі — адзіная падобнага кшталту ўстанова ў Беларусі. Сярод прыярытэтных напрамкаў ягонае дзейнасці — супрацоўніцтва з партнёрамі замежных краін. На сённяшні дзень асабліва паспяхова ідуць справы ў літоўскім кірунку. Ёсць трывалыя сувязі з Тракайскім гістарычным музеем, Шаўляйскім музеем «Аўшрос» і з Нацыянальным музеем «Палац вялікіх князёў літоўскіх». Аб'яднала ж чатыры ўстановы адна выстава — «Божае адкрыццё ў зямных вобразах. Хрысціянскія сюжэты ў італьянскіх гравюрах XIX стагоддзя». Супрацоўніцтва мае ўзаемавыгадны характар для абодвух бакоў: спрыяе пашырэнню культурных кантактаў і ўзмацненню міжнароднага іміджу нашай краіны як захавальніцы помнікаў агульнаеўрапейскага значэння.

Калекцыя італьянскіх гравюр зразумелая міжнароднаму наведніку, таму што прадстаўляе і ўвасабляе паноўную на працягу стагоддзяў сістэму каштоўнасцей еўрапейскага грамадства, яго эстэтыку і светапогляд. У поўным зборы калекцыя экспануецца ўпершыню. Ужо першая еўрапейская гравюра, якая з'явілася на мяжы XIV — XV стагоддзяў, адлюстроўвала хрысціянскі сюжэт, што стаў вядучым і самым распаўсюджаным у гэтым відзе выяўленчага мастацтва. З XV стагоддзя гравюра — важны элемент кніжнага афармлення, а ў XVI — XIX выдаюцца спецыяльныя альбомы.

Гравюры, прадстаўленыя на выставе, надрукаваны разрозненымі аркушамі ў тэхніцы рэпрадукцыйнага афорта, які быў упадабаным відам для многіх вялікіх мастакоў. Падобнага роду гравюры (увражы) адносяцца да тыпу буйнафарматнага выдання, што займеў асаблівую папулярнасць у XVIII — першай палове XIX стагоддзяў.

Выстаўленыя 63 гравюры выкананы ў 1850-х італьянскімі гравёрамі, узоры для іх рабілі рысавальшчыкі паводле сусветна вядомых жывапісных твораў галоўным чынам італьянскіх мастакоў эпохі Адраджэння і барока XV — XVIII стагоддзяў. Працы вылучаюцца высокім майстэрствам валодання разцом, бездакорнай тэхнікай і вытанчанасцю выканання. Мовай гравюры добра перададзены першапачатковы вобраз жывапісных арыгіналаў.

Як паказвае агляд выставы, крыніцай натхнення служылі працы Сандра Бацічэлі, Паола Веранезе, Даменіка Пулігі, Антоніа Карэджы, Карла Дольчы, Андрэа дэль Сарта, Вечэліё Тыцыяна, Джавані Беліні, Джузэпэ Крэспі, Матэа Раселі, Андрэа дэль Поца і інш. Дзве гравюры выкананы па сюжэтах фламандскага мастака Антоніса ван Дэйка і нямецкага мастака Ганса фон Ахена.

Рэалізацыя праекта прадугледжвала вялікі аб'ём работ па навуковай апрацоўцы і сістэматызацыі прадметаў. У выніку былі ўдакладнены ці зменены некаторыя іканаграфічныя сюжэты, складзена аўтарская і іканаграфічная класіфікацыя гравюр. Стала магчымым падрыхтаваць матэрыялы для друкаванага каталога.

Канцэптуальна выстава мае мастацтвазнаўчую і рэлігіязнаўчую накіраванасць. Яна праз сюжэты знаёміць са спадчынай заходнееўрапейскіх мастакоў і закранае тэму каталіцкай культурнай традыцыі, у прыватнасці такія яе аспекты, як трактоўка іканаграфічных сюжэтаў, агіяграфія святых і інш. Праз графічныя формы перадаюцца характэрныя рысы заходнееўрапейскага жывапісу, а ў сюжэтнай лініі ўвасабляецца іканаграфія Хрыста, Маці Божай, святых і падзвіжнікаў, якія служылі Богу і людзям, унеслі значны ўклад у развіццё хрысціянскай духоўнасці.



1.

Структура выставы мае тэматычны падыход згодна з прадстаўленымі на гравюрах сюжэтамі — «Старазапаветныя сцэны Бібліі», «Вобразы Маці Божай і Ісуса Хрыста», «Святыя і падзвіжнікі Каталіцкай Царквы».

На пачатку экспазіцыі размясціліся творы з найбольш папулярнымі ў сярэдневечнай Еўропе старазапаветнымі сцэнамі: ахвярапрынашэнне Аўраама, Святы Товія і Архангел Рафаіл, Юдзіф адсякае галаву Алаферну. Бадай, самай славутай з іх была гісторыя подзвіга Юдзіфі (гравюра Маркучы па працы Якапа Лігоці, 1547—1627). Яна трактавалася як трыумф перамогі над д'яблам, а сама Юдзіф, як і многія іншыя біблейскія жонкі, лічылася тыпалагічнай папярэдніцай Дзевы Марыі. Юдзіф персаніфікавала Царкву і шматлікія дабрадзейнасці — пакору, правасуддзе, мужнасць, цнатлівасць. Алаферн жа, у сваю чаргу, сімвалізаваў такія заганы, як ганарлівасць, распуста, тыранія.

Найбольшая колькасць гравюр прысвечана вобразу Святой Дзевы Марыі. У італьянскім жывапісе XV — XVII стагоддзяў Марыя з Дзіцём — камерны іканаграфічны тып, што мае шмат варыянтаў. Невялікія выявы Багародзіцы з Дзіцём, выкананыя ў жывапісе альбо скульптурным рэльефе, лічыліся абавязковымі не толькі ў царкоўным інтэр'еры, але і ў побыце, для прыватнай рэлігійнай практыкі. Яны былі практычна ў кожным італьянскім доме, незалежна ад яго заможнасці.

Цікава выканана паводле сюжэта Джаванні Гверчына (1591—1666) выява Мадонны з Дзіцём на аблоках, у духоўным сумоўі з анёлам. Іншым, не менш распаўсюджаным у заходнееўрапейскім мастацтве, з'ўляецца іканаграфічны тып Святой Дзевы Марыі

з двума дзецьмі, які ўключае выявы Ісуса і Св. Яна Хрысціцеля. Асаблівае развіццё тэма Маці Божай, у тым ліку з дзецьмі, атрымала ў шматлікіх варыянтах Святой Сям'і.

Важную частку іканаграфіі Св. Марыі займаюць выявы падзей яе жыцця. Сярод найбольш важных іканаграфічных тыпаў — Дабравешчанне, сцэны Нараджэння Хрыстова, Узнясення Марыі.

Часам у сцэну Нараджэння Хрыстова ўводзіцца ўкленчанае дзіця Ян Хрысціцель, як у тонда аўтара кола Даменіка Гірландаі (1449—1494). Падобныя карціны ў форме круга былі вельмі папулярныя ў рэнесансавай Італіі. Гэтаму першапачаткова рамеснаму вырабу Мазача (1401—1428) надаў шляхетнасць твора мастацтва.

Побач з іканаграфічнымі тыпамі Маці Божай у цэнтры ўвагі заходнееўрапейскіх мастакоў заўсёды быў вобраз Ісуса Хрыста. Аднак у мастацтве Позняга Рэнесансу ён перастае займаць цэнтральнае, вызначальнае месца нават у творчасці на хрысціянскія тэмы. Толькі падчас барока аўтары пачалі часцей звяртацца да вобраза Збавіцеля. Іх прыцягвала тэма пакутаў Гасподніх, па-першае, з прычыны яе ўдалай сугучнасці з гэтым мастацкім стылем і, па-другое, з-за яе запатрабаванасці як адной з форм набожнасці ў рэфарматарскую эпоху паслятрыдэнцкага Касцёла (Трыдэнцкі Сабор распрацаваў праграму рэформы Каталіцкай Царквы ў 1545—1563 гг.) у другой палове XVI — XVIII стагоддзяў.

Найбольш папулярны ў гэты час сюжэт — Хрыстос у цярновай кароне (а таксама блізкі яму «Ecce Homo»). Яго шырокае распаўсюджанне тлумачыцца таксама тым, што ён знаходзіцца ў аснове малітоўнай развагі першага з чатырнаццаці прыпынкаў крыжовага шляху, які адбываецца, пачынаючы з XVII стагоддзя, у кожным касцёле перад Вялікаднём.

У заходнееўрапейскім сакральным мастацтве шырока прадстаўлены вобразы агульнахрысціянскіх святых і ўласна каталіцкіх. Цэнтральнае месца займаюць выявы святых апосталаў і евангелістаў, паслядоўнікаў Хрыста і пакутнікаў.

Спецыфічна каталіцкай інтэрпрэтацыяй з'яўляецца вобраз Веры, Надзеі, Любові — пакутніц, якія жылі ў II стагоддзі ў Рыме. Аднак Вера, Надзея, Любоў — гэта яшчэ і хрысціянскія дабрадзейнасці, пра іх гаворыцца ў Новым Запавеце.

Пэндзлю Джавані Ланфранка належыць выява францысканскай пустэльніцы Св. Маргарыты Картонскай, адлюстраванай мастаком у стане рэлігійнага экстазу. Аўтар гравюры паводле твора Ланфранка — Катарына Піоцi.

На іншых рэпрадукцыйных афортах — славутыя святыя Францыск Асізскі і Дамінік Гусман — рэфарматары манаскага жыцця, яркія прапаведнікі і місіянеры. Німб Св. Дамініка аздабляе зорка, што нагадвае пра цуд узыходжання над яго галавой зоркі ў той момант, калі ён нарадзіўся. Крыжовыя раны на целе Св. Францыска — знак атрыманых ім стыгматаў.

Да ліку найбольш шанаваных святых адносіцца і настаўнік Царквы, францысканец Святы Антоній Падуанскі, культ якога шырока распаўсюджаны і на беларуска-літоўскіх землях. На выставе ягоны вобраз прадстаўлены гравюрай, выкананай па творы Карла Дольчы. Да святога звярталіся як да цудатворца, а таксама як да апекуна ў сямейных справах і нябеснага заступніка ўсіх бедных і вандроўных людзей.

У цэнтры ж увагі ўсёй выставы — рэпрадукаваны афорт знакамітага палатна Карла Дольчы з партрэтнай выявай Св. Казіміра, нябеснага заступніка Вялікага Княства Літоўскага, сучаснай Літвы і Гродзенскай Рымска-Каталіцкай дыяцэзіі.

Падрыхтаваны праект дазволіў шырока прадставіць гродзенскія музейныя калекцыі, наладзіць дыялог з літоўскімі музеямі і працягнуць экспанаванне выставы з усімі зацікаўленымі бакамі.



2.



3.

1. Пакланенне Дзіцяці Хрысту. Гравёр Джузэпэ Росі (?—1842). Паводле абраза невядомага мастака 2-й паловы XVI стагоддзя.
2. Святы Антоній Падуанскі. Гравёр Паскацi. Паводле абраза Карла Дольчы (1616—1686).
3. Salvator Mundi (Збавіцель Свету). Гравёр Банафедэ. Паводле абраза мастака Федэрыка Барочы (1526—1612).

The June issue of *Mastactva* greets its readers with the topical rubric – **The Year of Culture**. Anton Sidarenka discusses the present state and the prospects of Belarusian cinematography (p. 2). Then, naturally, follow **Coordinates** – regular columns by Dzmitry Padbiarezski, Tattsiana Mushynskaya, Zhana Lashkievich and Liubow Gawryliuk, which will provide you with guidelines for every kind of art (p. 3).
The next step in teaching how to promote one's own art and get into the art market is made by Natallia Garachaya, a scholar of art, curator and our guide to the world of contemporary art, who offers **The Survival Instruction** both to beginners and experienced masters of art – there is never too much knowledge (p.7).
The first thematic rubric is **Choreography**. For your attention, we offer substantial reviews of current events and their appraisals. Sviatlana Ulanowskaya talks about Siargey Mikel's recital "The Anatomy of Dance" (***Movement Researh***, p. 8); Tattsiana Mushynskaya discusses the projects of Belarusian Choreography College (***Both 'Beginning' and Continuation***, p. 9).
The **Music** rubric in June carries the following materials: Dzianis Martsinovich reviews *Ball at the Savoy* at the Music Theatre (***A Virtual Film about Operetta***, p. 10), Dzmitry Padbiarezski looks at the 6th Competition of Children's Pop and Jazz Music in Saligorsk (***'Jazz-Time': the Clock has Started***, p. 12). Other themes are: *Composers Arkadz (Aaron) Guraw and Viktar Kapytsko* by Aliaksandra Shemberava (***A Double Portrait in Retrospection***, p. 14) and *The Lileya Orchestra is 50 Years Old* by Maryna Mdyvani (***Missionary of Dulcimer Culture***, p. 16).
The next **Theatre** rubric carries a series of fundamental materials. Reviews of notable performances of the *9th International Puppet Theatre Festival* are prepared by Zhana Lashkievich (p. 18, 23), Valiantsin Piepialiayew (*Like Squirrels in a Cage*, p. 25), Katsiaryna Yaromina (*Happiness of the Red Eva*, p. 26), Aliaxey Zamski (***Between the Author and the Material***, p. 27), *Theme: The Project Theatre* - Krystsina Smolskaya (***The Territory of Art Freedom***, p. 28).
The **Visual Arts** rubric embraces the following publications: Alesia Bieliaviets (The All-Belarusian Art-fest at the Palace of Arts, p. 30), Pavel Vainitski (***'Pliukha': Curator's Statement***, p. 32), Volha Rybchynskaya (Jussi Aalto's exhibition at the National Centre for Contemporary Arts, p. 34), Piotra Vasilewski (Valiantsin Gubaraw's *Wonderful Life* at the National Centre for Contemporary Arts, p. 36), Tattsiana Biembiel (Viachaslaw Klimenka's *Thirst for Colour* at the TUT.BY Gallery, p. 37).
The June issue can boast of as many as two **Master Classes**: Liubow Gawryliuk talked with the famous French comics artist Stan Silas about the new but popular genre of art (***Stan Silas. The Right to Laugh***, p. 38), Tattsiana Biembiel interviewed Valery Viadrenka on his translation of Yan Bulgak's work, crucial for Belarusian photo art (***Valery Viadrenka. Photo Plastics for Those Who Care for Sense***, p. 39). *The Theme* of this rubric – *The Pagan Rite: Reinterpretation*, which is covered in two fundamental articles on the artistic integration of archaisms into modernity: Liubow Gawryliuk (***Maryna Batsiukova's Ethnocultural Experience***, p. 42) and Yury Vydronak (***The Enigma of the Magic 'Arrow'***, p. 44).
This rubric's "Cultural Layer" concerns the study of the 19th-century Italian engravings from the Grodna collection of Igar Gancharuk (***In Earthy Images***, p. 46).
The publication is concluded with the **Collections** rubric – a virtual journey in search of unique works of Belarusian art. Tattsiana Litvinava – ***Collection of the 19th-century Battle Painting from the Museum of the Gomel Park and Palace Ensemble*** (p. 48).

Збор батальнага жывапісу XIX стагоддзя музея Гомельскага палацава-паркавага ансамбля

Таццяна Літвінава

Асаблівае месца ў калекцыі жывапісу музея належыць палотнам, прысвечаным ваенным падзеям другой чвэрці XIX стагоддзя. Творы ўваходзілі ў склад збору князёў Паскевічаў, якія валодалі Гомельскім маёнткам з 1830-х да Кастрычніцкай рэвалюцыі. Іх палац упрыгожвала вялікая колькасць прадметаў мастацтва, многія з іх выконваліся варшаўскімі майстрамі на замову генерал-фельдмаршала Івана Фёдаравіча Паскевіча, які быў намеснікам імператара Мікалая I у Польшчы. Карціны, што расказваюць пра яго ваенную дзейнасць, размяшчаліся пераважна ў залах палацавай вежы. У 1919 годзе яны ўвайшлі ў склад фондаў Гомельскага гісторыка-мастацкага музея, на пачатку Вялікай Айчыннай вайны разам з іншымі музейнымі прадметамі былі вывезены ў Сталінград, ацалелая частка сёння экспануецца ў палацы Румянцавых і Паскевічаў. Цяперашні збор батальнага жывапісу музея прадстаўлены дзесяццю працамі варшаўскіх мастакоў.
Вынікам баявых дзеянняў рускага войска на Каўказе прысвечаны палотны «Спатканне Паскевіча са спадчыннікам персідскага прастола Абас-Мірзой у Фейхаргане 7 лістапада 1827 года» і «Заключэнне Туркманчайскага міру 10 лютага 1828 года». Яны, верагодна, напісаны Марцінам Залескім у канцы 1830-х з літаграфій, зробленых па малюнках Уладзіміра Машкова.
Дзве карціны на гістарычную тэматыку аўтарства французскага мастака Альфрэда Шупэ, які працаваў у Польшчы і атрымаў ад царскага намесніка Паскевіча стыпендыю для вучобы ў Акадэміі святога Лукі ў Рыме. Для свайго дабрадзея Альфрэда Шупэ напісаў «Выплату персамі ваеннай кантрыбуцыі рускім». Намаляваўшы на ёй, як і на другой працы «Здача сцягоў пры Джаван-Булаке пасля бітвы 5 ліпеня 1827 года» фельдмаршала, творца відавочна прадэманстраваў адсутнасць натхнення ў перадачы вобраза рускага «ўціхамірніка» палякаў.
Нароўні з Залескім і Шупэ тэма каўказскіх падзей у экспазіцыі вежы палаца адлюстравана ў палотнах іншых мастакоў XIX стагоддзя, што працавалі ў Польшчы. Батальная сцэна «Узяцце ў палон Гакі-Пашы 20 ліпеня 1829 года» належыць сыну знакамітага Антонія Брадоўскага Тадэвушу, які пражыў усяго 26 гадоў. Удалося выявіць аўтограф Антонія Зяменцкага на палатне «Фельдмаршал Паскевіч прымае дэпутацыю г. Эрзерума».
Здачы крэпасці Эрзерум і іншым баталіям каўказскай кампаніі Паскевіча прысвечаны палотны варшаўскага жывапісца паходжаннем з Гародні Януарыя Сухадольскага. З маладосці Януарый быў на ваеннай службе, пасля паразы лістападаўскага паўстання 1830 года з'ехаў у Рым, дзе навучаўся мастацтву ў французскай майстэрні Гарацыя Вернэ. Вярнуўшыся ў Варшаву, неаднаразова выконваў жывапісныя замовы Мікалая I і ягонага польскага намесніка, якія завітвалі ў імператарскі Зімовы палац і Гомельскі маёнтак Паскевіча. За карціну «Штурм крэпасці Ахалцых» цар узнагародзіў мастака залатым пярсцёнкам з дыяментамі і запрасіў у Пецярбург, дзе яму быў падараваны тытул акадэміка Акадэміі мастацтваў. Да 1930 года палатно знаходзілася ў Эрмітажы, адкуль разам з іншымі творамі Сухадольскага і Залескага паступіла ў Ваенна-гістарычны музей артылерыі, інжынерных войскаў і войскаў сувязі ў Санкт-Пецярбургу. У нашым музеі знаходзіцца яе варыянт, напісаны для фельдмаршала Паскевіча.
На карціне ўвасоблены момант захопу рускім войскам турэцкай цытадэлі. Падзея адбываецца ўначы. Пераадолеўшы каменную паўразбураную гарадскую сцяну, войскі прасоўваюцца да цэнтра бастыёна, дзе шугае яркае полымя пажару. Сярэдні план выдзелены групай салдатаў, над якой узвышаецца постаць афіцэра з агаленай шабляй і паднятым сцягам у руках. Уся сцэна эфектна асветлена дзвюма крыніцамі святла: месяцам і агнём, што надае ёй асаблівы напал і эмацыйнасць.

Януарый Сухадольскі. Штурм крэпасці Ахалцых. Алей. 1837.





Дзмітрый Сурскі.
Бацькава спадчына.
Дрэва, метал, лыка. 2016.

ISSN 0208-2551



ПАДПІСНЫЯ ІНДЭКСЫ 74958, 749582. РОЗНІЧНЫ КОШТ — ПА ДАМОЎЛЕНАСЦІ.